


THEORIE
des Contrapunktes und der Fuge
von
L. CHERUBINI

*Mitglied des Institut de France, Director des Conservatoriums
der Musik in Paris, Officier des Ordens der Ehrenlegion etc.*

Aus dem Französischen übersetzt

von
DR. FRANZ SCHOEPPE

*Dieses Werk ist als Lehrbuch für die Classen des Conser-
vatoriums der Musik in Paris angenommen*



COURS
de
Contre-point et de Fugue
par
L. CHERUBINI

*Membre de l'Institut de France, Directeur du Conservatoire de
musique à Paris, Officier de la Légion d'honneur etc.*

*Cet ouvrage est adopté pour l'enseignement dans les
classes du Conservatoire de musique à Paris*

Eigenthum der Verleger.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Leipzig, bei F. Kistner
Paris, bei Mr. Schlesinger.

EINLEITUNG.

Der Anlage dieses Werkes liegt die Voraussetzung zum Grunde: dass der Leser oder Schüler schon die Theorie der Accorde, oder, was gleich viel ist, die Harmonielehre kenne. Ich führe ihn daher sogleich zum strengen Contrapuncte, aber nicht zu dem, welcher den alten Kirchentonarten folgte, und den die alten Componisten angewendet haben, sondern zu dem modernen Contrapuncte, welcher auf die neuen Tonarten gegründet ist, um ihn so nach und nach in die Kunst der Fugencomposition, der Grundlage aller Composition, einzuweihen. Es ist unerlässlich, den Schüler strengen Regeln zu unterwerfen, damit er in der Folge im freien Style sich Rechenschaft ablegen könne, warum sein Genie, wenn er Genie hat, ihn oft gezwungen, sich von der Strenge der ersten und wesentlichsten Regeln loszumachen, sich, wenn man so will, darüber zu erheben. Nur wenn man sich zuerst dem Zwange der strengsten Regeln unterworfen hat, wird man später dem Missbrauche sogenannter Lizenzen mit Klugheit auszuweichen wissen; nur wenn man diese Schule gewissenhaft durchlaufen hat, kann man sich an den fugirten Styl, die schwierigste Aufgabe der musikalischen Composition, mit Erfolg wagen. Ich empfehle ausserdem dem Schüler, der sich der Composition widmet, so viel als möglich nicht nur die Werke klassischer und wohl auch nichtklassischer Meister mit grosser Aufmerksamkeit zu lesen, sondern sie auch zu copiren: um von den ersten zu lernen, wie man's anfangen muss, um es gut zu machen, von den andern, wie man Verirrungen und Fehler vermeiden kann. Dies Lesen und Copiren wird oft zu den lehrreichsten Betrachtungen Veranlassung geben, das Ohr wird durch das Auge gebildet, und die ganze innere Bildung dadurch kräftig gefördert werden.

Der junge Componist, welcher mit Sorge und Ernst das gegenwärtige Werk studirt haben wird, bedarf, einmal bis zur Fuge fortgeschritten, keines Unterrichts mehr; er wird mit Reinheit in allen Stylen schreiben und die schönsten Wirkungen erreichen, wenn er damit ein fleissiges Studium der eigenthümlichen Formen aller verschiedenen Compositionen - Gattungen verbindet.

INTRODUCTION.

En commençant ce Cours, je suppose l'Élève déjà instruit dans la Théorie des accords et par conséquent de l'harmonie. Je lui fais donc entreprendre sur le champ le Contre-point rigoureux, non celui qui suivait la tonalité du Plain-chant et qu'ont pratiqué les anciens Compositeurs, mais le contre-point rigoureux moderne, c'est-à-dire suivant la tonalité actuelle, ce qui amènera l'Élève insensiblement à se rendre familier l'art de faire la Fugue, qui est le fondement de la composition. Il est nécessaire que l'Élève soit contraint de suivre des préceptes sévères, afin que par la suite composant dans un système libre, il sache comment et pourquoi son génie, s'il en a, l'aura obligé de s'affranchir souvent de la rigueur des premières règles. C'est en s'asservissant d'abord à la sévérité de ces règles qu'il saura ensuite éviter prudemment l'abus des licences; c'est avec ce travail aussi, qu'il pourra se former, dans le style convenable au genre fugué, et ce style est le plus difficile à acquérir. J'engage donc l'élève qui se destine à la composition, à lire, et même à copier le plus qu'il pourra, avec attention, et raisonnement, les ouvrages des Compositeurs classiques surtout, et quelquefois aussi ceux des Compositeurs médiocres, pour apprendre des premiers, comment il faut faire pour bien composer, et des autres, comment il faut éviter de donner dans le travers. Par ces observations fréquemment répétées, l'élève en s'habituant à exercer l'oreille par la vue, se formera progressivement le style, le sentiment et le goût.

Le jeune compositeur, qui aura suivi avec soin les instructions contenues dans ce cours d'étude, une fois parvenu à la fugue, n'aura plus besoin de leçons, il pourra écrire avec pureté dans tous les styles, et il lui sera facile en étudiant les formes des différens genres de composition, d'exprimer convenablement ses pensées et de produire l'effet qu'il desire.

VORBEREITUNGEN.

VON DEN CONSONANZEN, WELCHE MAN IM STRENGEN STYLE ANWENDEN SOLL.

Die alten Componisten, seit Guido von Arezzo, haben zweierlei Consonanzen angenommen, vollkommene, die reine Octave, und reine Quinte, und unvollkommene, die Terz und die Sexte.

Die ersten wurden vollkommene genannt, weil sie unveränderlich sind.

Die letztern wurden unvollkommen genannt, weil sie Veränderungen unterworfen sind, das heisst erhöht oder erniedert werden – major oder minor sein können.

VON DEN DISSONANZEN, WELCHE IM STRENGEN STYLE ANGEWENDET WERDEN SOLL.

Die Dissonanzen sind die *Secunde*, die *Quarte*, die *Septime* und die *None*. Diese Dissonanzen müssen immer durch eine Consonanz vorbereitet und durch eine andere aufgelöst werden, sofern sie nicht im Durchgange vorkommen, wovon wir Näheres späterhin zu sagen haben werden.

Die verminderte Quinte und die übermässige Quarte, oder der Triton, wurden von den Alten ganz verworfen: man soll sie daher im strengen Style nur durchgangsweise anwenden.

BEMERKUNG.

Ich bemerke ein für allemal, dass, wenn ich vom neuern strengen Contrapuncte, vom neuern strengen Style spreche, so beziehe ich dieses Wort nur auf die Tonarten; denn was die Accorde anlangt, so habe ich einzig und allein die angewendet, denen wir in den Werken der alten Autoren begegnen, das heisst: den Accord der Terz und Quinte, den der Terz und Sexte und die oben erwähnten Dissonanzen. Nur erst, wenn der Schüler Fugen schreibt, kann er sich auf andere ausdehnen.

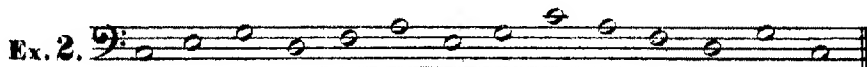
VON DEN VERSCHIEDENEN BEWEGUNGSARTEN.

Unter Bewegung verstehen wir hier die verschiedene mögliche Aufeinanderfolge gewisser Töne sowohl als Melodie als auch als Harmonie d. h. in einer einzelnen Reihe oder in mehreren Stimmen zugleich.

Die Bewegung ist melodisch und fliessend, wenn sie stufenweise fortschreitet:



Sie ist *springend*, wenn sie durch Intervalle fortschreitet, z. B.



NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

DES CONSONNANCES QU'ON DOIT EMPLOYER DANS LE CONTRE-POINT RIGOUREUX.

Les anciens Compositeurs, depuis Gui d'Arezzo n'ont admis que deux consonnances parfaites l'8^{ve} et la 5^{ve} inaltérée et deux consonnances imparfaites la 3^{ve} et la 6^{ve}.

Les premières sont appelées parfaites parce- qu'elles sont inaltérables.

Les secondes sont nommées imparfaites, parce- qu'elles sont sujettes à être altérées c'est-à-dire qu'elles peuvent être ou majeures, ou mineures.

DES DISSONNANCES À EMPLOYER DANS LE CONTRE-POINT RIGOUREUX.

Les Dissonnances sont la 2^{ve}, la 4^{ve}, la 7^{ve}, et la 9^{ve}. Ces dissonnances ne peuvent s'employer que préparées par une consonnance, et résolues par une autre, à moins qu'elles ne soient passagères, ce dont nous parlerons plus loin.

La Quinte diminuée, et la Quarte augmentée ou Triton ont été rejetées par les anciens; on ne doit donc les employer dans le contre-point rigoureux que comme dissonnances passagères.

OBSERVATION.

Je répéterai une fois pour toutes, qu'en disant contre-point rigoureux moderne je n'ai entendu appliquer ce dernier mot qu'à la Tonalité, mais que, quant aux accords, j'ai employé seulement ceux qu'on rencontre dans les anciens auteurs, c'est-à-dire, l'accord de tierce et quinte, celui de tierce et sixte, et les dissonnances que nous venons de mentionner. Ce n'est qu'en traitant la fugue, que l'Élève pourra se donner plus de facilité.

DES DIVERS MOUVEMENTS.

Par le mot mouvement on entend définir la marche progressive d'un son à un autre son, soit mélodiquement dans une seule partie, soit harmoniquement ou plusieurs parties à la fois.

Mélodiquement, on appelle mouvement conjoint une succession de sons procédant graduellement, ainsi:

Auch in der Fortschreitung mehrerer Stimmen unterscheidet man eine dreifache Bewegung: die gerade, die schiefe und die entgegengesetzte.

Gerade wird die Bewegung genannt, wenn 2 oder mehrere Stimmen in gleicher Richtung fortschreiten.

Gerade Bewegung in 2 Stimmen.
Mouvement direct à 2 parties.



Die entgegengesetzte Bewegung hat statt, wenn eine Stimme steigt, während die andere fällt.



Man nennt die Bewegung schief, wenn eine oder mehrere Stimmen steigend oder fallend fortschreiten, während eine oder mehrere Stimmen unbeweglich auf einer Note bleiben.

Schiefe Bewegung in 2 Stimmen.
Mouvement oblique à 2 parties.



Die eleganteste dieser 3 Bewegungsarten ist die entgegengesetzte; die schiefe behauptet den zweiten Rang, und der geraden soll man sich nur selten bedienen, weil sie oft unausweichliche Schwierigkeiten mit sich führt, von denen später die Rede sein wird.

Im Allgemeinen sei hier bemerkt, dass der Schüler in allen Arten des Contrapunctes, wie in der Fuge, für Singstimmen und nicht für Instrumente schreiben soll. Er muss daher immer auf den natürlichen Umfang der verschiedenen Stimmen Bedacht nehmen, und wird dabei den Vortheil finden, dass er mit den Stimmen allein Wirkungen hervorbringen lernt, eine schwere Kunst, die leider nur zu sehr vernachlässigt wird. Dieses Studium hat zunächst den grossen Vortheil, dass man sich ganz behaglich fühlt, wenn man dann später für die Instrumente schreibt, und also viel reichere Mittel zu seiner Disposition hat.

Harmoniquement, on nomme mouvement direct, droit, ou semblable la marche de deux ou de plusieurs parties montant ou descendant dans le même sens.

Gerade Bewegung in 3 Stimmen.
Mouvement direct à 3 parties.



Le mouvement contraire a lieu, lorsqu'une partie monte tandis que l'autre descend.

Lorsqu'une ou plusieurs parties montent ou descendent, tandis qu'une ou plusieurs autres parties restent immobiles, le mouvement est oblique.

in 3 Stimmen.
à 3 parties.



in 4 Stimmen.
à 4 parties.



Le plus élégant de ces trois mouvements est le mouvement contraire; le mouvement oblique tient le second rang; on doit se servir très peu du mouvement direct, parcequ'il amène des inconvénients qu'on fera voir par la suite.

Nous ajouterons ici, que dans toutes les espèces de Contrepoints dont nous allons parler, ainsi que dans la Fugue, l'Élève doit écrire pour des voix et non pour des instrumens. Il doit donc se conformer à l'étendue naturelle des différents genres de voix. Il y trouvera l'avantage d'apprendre à produire des effets avec les voix seules, étude difficile et peut-être trop négligée, et il se trouvera ensuite bien plus à l'aise, lorsqu'il écrira pour des instrumens, et que par conséquent, il ne sera plus obligé de se renfermer dans les limites des voix.

THEIL 2. STIMMENREIT CONTRAPUNCTE.

Der zweistimmige Contrapunct ist, sowohl nach dem alten als neuen Systeme, der strengste. Der Grund davon ist ganz einfach: Je weniger man Schwierigkeiten zu überwinden hat, desto strenger sind die Anforderungen oder Regeln. Zwei einzelne Stimmen bieten nothwendig nicht so viele Schwierigkeiten, als eine grosse Anzahl, welche miteinander fortschreiten sollen. So vermindert sich denn die Strenge der Regeln des Contrapunctes in demselben Maasse, als sich die Stimmen vermehren.

ERSTE ART DES CONTRAPUNCTES.

NOTE GEGEN NOTE.

1^{te} REGEL.

Man muss mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und auch aufhören, der Art, dass der erste Tact eine Quinte oder Octave-Unison-, der letzte aber immer nur eine Octave oder Unison sein darf. Wir bemerken hier ein für allemal, dass wir unter Quinte auch die Duodecime, und unter Octave auch die Quintdezime verstehen, nach Maassgabe ihrer Entfernung vom Basstone. Es versteht sich dasselbe von allen andern Intervallen, welche verdoppelt oder verdreifacht werden können.

Erster Tact. *Première mesure.* Letzter Tact. *Dernière mesure.*

Ex. 9.

2^{te} REGEL.

Die Stimmen sollen immer durch Consonanzen fortschreiten, und, ausser in dem ersten u. letzten Tacte, den Einklang vermeiden.

BEMERKUNG.

Wenn unser Zweck ist, Harmonie hervorzubringen, so ist der Einklang, der keinen Mehrklang giebt, sehr natürlich verboten. Es ist dies nicht der Fall bei der 8^{ten}; obwohl dieselbe nicht viel mehr Effect macht, so ist der Unterschied von Höhe und Tiefe doch wirkungsreicher und harmonischer als ein Einklang.

3^{te} REGEL.

Es ist zuweilen erlaubt die Oberstimme unter die Unterstimme steigen zu lassen; doch muss das immer in Consonanzen geschehen und nie zu lange. Diese Freiheit wird uns gestattet, wenn man dadurch einen andern Fehler oder eine unsangbare Fortschreitung der Stimmen vermeiden kann.

Ex. 10.

Die + zeigen den Ort an, wo die Oberstimme unter der Unterstimme liegt. Jedenfalls kann ich nicht genug empfehlen, dass solche Licenzen am besten möglichst vermieden werden.

CONTRÉ-POINT À DEUX PARTIES.

Le contre point à deux parties est le plus rigoureux, soit dans l'ancien système, soit dans le système moderne. La raison en est simple; moins on a de difficultés à vaincre, plus les règles sont sévères. Deux seules parties n'offrent pas autant d'entraves, qu'un plus grand nombre de parties marchant ensemble; de manière que la rigueur de ce genre de composition diminue à mesure que la quantité des parties augmente.

PREMIERE ESPECE.

NOTE CONTRE NOTE.

RÈGLE 1^{re}

Il faut commencer par une consonnance parfaite et terminer de même; de manière que la 1^{re} mesure peut être en 5^{te} ou en 8^{ve} (ou unisson) et que la dernière mesure doit être simplement en 8^{ve} ou en unisson. Nous ferons observer ici une fois pour toutes, que par 5^{te} nous entendons aussi la douzième, par 8^{ve} la quinzième, suivant les distances relatives des voix que l'on emploie; il est clair qu'il en est de même pour tous les intervalles qui peuvent être doublés ou même triplés.

RÈGLE 2^{me}

Les parties doivent marcher toujours par consonnances, en évitant d'éviter l'unisson excepté à la première et à la dernière mesure.

OBSERVATION.

Le but principal, étant de produire de l'harmonie, l'unisson est défendu parce qu'il n'en produit aucune. Il n'en est pas de même à l'égard de l'octave; quoique celle-ci soit à peu près dans le même cas que l'autre, la différence d'effet qui existe entre le grave et l'aigu, la rend moins nulle et plus harmonieuse que l'unisson.

RÈGLE 3^{me}

Il est permis quelquefois de faire passer la partie supérieure, audessous de la partie inférieure, en observant toutefois d'être toujours en consonnance, et de ne pas faire durer longtemps ce moyen, qui est permis ou pour sortir d'un cas embarrassant, ou pour bien faire chanter les parties puisque, comme nous venons de le dire, l'élève doit écrire pour des voix.

Les + indiquent les endroits où la partie supérieure passe sous la partie inférieure. Je ne saurais assez cependant recommander de n'employer ce moyen qu'avec rareté.

4^{te} REGEL.

Man soll niemals mehrere vollkommene Consonanzen derselben Art, in welcher Entfernung es auch sei, sich folgen lassen. Zwei Octaven-oder Quintenfolgen sind demnach verboten. Dieses Verbot dehnt sich auf alle Arten der Composition im strengen Style aus, es sei zu zwei oder mehreren Stimmen.

BEMERKUNG.

Eine Octavenfolge ist fast harmonielos, und eine Quinten Parallele erzeugt einen Uebeklang, weil die obere Stimme in einen andern Ton tritt in demselben Augenblicke, wo die untere dasselbe thut.

Wenn man zum Beispiel zur C Leiter eine Oberstimme setzt, welche jedesmal die Quinte desselben bildet, so:

C Leiter.
Gamme d'UT.

Ex. 11.



so folgt daraus, dass die eine Stimme in C ist, während die andere in G. Aus diesem gleichzeitigen Vorhandensein zweier Tonarten entsteht der Uebeklang und folglich das Verbot Quintenfolgen zu schreiben, wenn selbst die Fortschreitung nicht stufen- sondern sprungweise wäre. Die Wirkung bleibt immer dieselbe.

REGLE 4^{me}.

On ne doit jamais faire succéder plusieurs consonances parfaites de la même dénomination, à telle élévation que ce soit. Par conséquent deux quintes et deux octaves de suite sont défendues. Cette défense est applicable à toute sorte de composition rigoureuse, à deux parties, comme à plusieurs.

OBSERVATION.

Une suite d'octaves rend l'harmonie presque nulle; une suite de quintes forme discordance, parce que la partie supérieure marche dans un ton, en même temps que la partie inférieure marche dans un autre.

Par exemple, si à la gamme d'UT on ajoute une partie supérieure qui fasse entendre la quinte inaltérée à chaque mesure, ainsi:

Il en résultera, qu'une partie sera en UT, tandis que l'autre sera en SOL. C'est de ce double concours de modes, que naît la discordance et par conséquent la défense d'employer plusieurs quintes de suite, quand même le mouvement des parties n'eût d'être conjoint, serait disjoint, la discordance n'en existeroit pas moins.

Ex. 12.



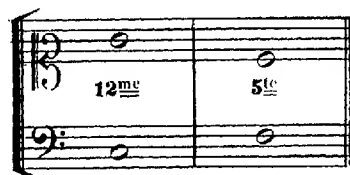
Dies. Exempel liefert zugleich ein Beispiel von dem Inconvenienzen, welche die gerade Bewegung verursacht und auf welche aufmerksam zu machen wir versprochen haben.

Die Quintenfolgen sind geduldet worden und werden es noch in der Gegenbewegung.

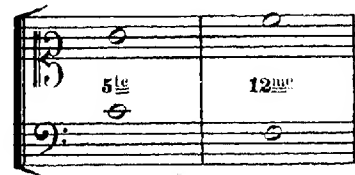
Voilà l'un des inconvénients du mouvement direct, que nous avons promis plus haut, de faire appercevoir.

Les quintes de suite ont été, et sont encore tolérées par mouvement contraire parce que si elles sont de la même nature le mouvement les fait changer d'espèce.

Ex. 13.



ou



Durch dieses Exempel ersieht man, dass die eine eine Duodezime und die andere eine Quinte ist; und das ändert die Bedeutung.

Gleichwohl ist dies Verfahren im 2 stimmigen Contrapuncte und besonders Note gegen Note verboten; es wird nur im 4 stimmigen Satze zugelassen, wenn man Schwierigkeiten begegnet, die Stimmen gut zu führen.

Der Schüler kann Quinten und Octavenfolgen in Werken des galanten Styls begegnen, dass heisst in Opern, Sinfonien etc; allein das sind dann immer nur Lizenzen, welche in diesen Compositions - Arten geduldet werden.

Par cet exemple on voit que l'une est une Douzième, et que l'autre est une Quinte, ce qui change la thèse.

Cependant, il est défendu d'user de cette permission dans le contre-point à deux parties, surtout note contre note; ce moyen est toléré dans les parties du milieu en composant à quatre voix lorsqu'on est dans l'embarras de bien faire marcher les parties.

L'élève pourra rencontrer dans des ouvrages de composition libre, c'est-à-dire dans les opéras, les symphonies, etc, des quintes de suite, mais ces licences ne sont tolérées que dans ce genre de composition.

5^{te} REGEL.

Es ist verboten zu einer vollkommenen Consonanz in gerader Bewegung fortzuschreiten, ausgenommen wenn eine der zwei Stimmen durch Halbtöne geht.

Verbotene Bewegung.
Mouvements défendus.



Dieser Fall ist erlaubt, wenn eine Stimme durch Halbtöne fortschreitet:
Mouvement toléré, parce que l'une des deux parties marche par demi ton:



Die Tonfolgen des ersten Beispiels sind verboten, weil, wenn man die Zwischen-Räume der Intervalle mit Noten von kleinerer Dauer ausfüllen würde, Quinten oder Octaven zum Vorschein kämen. Man nennt diese Art der Octaven und Quinten *verdeckte*.

Les mouvements du 1^{er} Exemple sont défendus, parce qu'en supposant qu'on remplisse les distances formées par les intervalles, avec des notes de moindre valeur en montant ou en descendant, il en résulterait ou deux 5^{tes}, ou deux 8^{ves}, c'est ce qu'on appelle deux 5^{tes} ou deux 8^{ves} cachées.

BEISPIEL MIT AUSGEFÜLLTEN INTERVALLEN DURCH VIERTELNOTEN.
EXEMPLE AVEC DES INTERVALLES REMPLIS PAR DES NOIRES.



BEMERKUNG.

Diese Regel scheint auf den ersten Anblick schlecht gegründet, denn da die Zwischentöne nicht geschrieben sind, so existiren die Quinten und Octaven auch eigentlich nicht wirklich. Da es indess möglich ist, dass der Sänger diese Zwischen-Noten hinzufügt, so werden dadurch immer Octaven und Quinten erzeugt: und vor Zeiten hatten die Sänger jene Freiheit unbedingt; daher das Verbot. Die Regel, sich der Gegenbewegung verzugsweise zu bedienen, ist mithin ganz vortreflich, denn sie hindert uns, selbst nur verborgene Fehler zu machen. Dies ist zugleich ein zweites Beispiel von Fehlern, welche die Anwendung der geraden Bewegung verursacht.

Was die im 15^{ten} Exempel gegebene und geduldet Fortschreitung anlangt, so ist der Fall verschieden, denn wenn man den Zwischenraum ausfüllt, so entstehen zwar zwei Quinten, aber die eine ist eine verminderte, die andere eine reine.

OBSERVATION.

Cette règle semble d'abord mal fondée, car l'intervention des noires n'étant pas écrite par le compositeur, les deux quintes ou les deux octaves n'existent pas sensiblement. Mais le chanteur peut ajouter ces noires, et pour lors les deux quintes ou les deux octaves se font entendre clairement. Les anciens compositeurs pour parer à l'inconvénient qui résulterait de la permission inconsidérée que peut se donner un chanteur, ont défendu d'aller à la consonnance parfaite par mouvement direct. La règle de se servir préférentiellement du mouvement contraire est donc excellente, puisqu'elle préserve de tomber dans l'inconvénient, même caché, dont le mouvement direct est la cause. Cette règle fait encore voir un inconvénient de plus occasionné par le mouvement direct.

Quant au mouvement toléré, indiqué à l'Exemple, le cas est différent, car en remplissant de même par des noires les espaces marqués par les intervalles, il en résulte à la vérité deux 5^{tes}, mais l'une est diminuée et l'autre juste.



Diese zwei Quinten werden geduldet, weil sie nicht derselben Natur sind und weil der Uebelklang, dessen wir gedacht haben, hier nicht Statt hat.

Ces deux 5^{tes} sont tolérées parce qu'elles ne sont point de même nature, et que la discordance dont nous avons parlé, qui résulte des quintes inaltérées de suite, n'a plus lieu dans le cas présent.

Die Alten haben indess diesen Fall im 2 stimmigen Contrapuncte immer vermieden, und ihn nur in mehrstimmigen Compositionen in den Mittelstimmen dann zugelassen, wenn es galt, irgend einem andern Verstosse auszuweichen.

6^{te} REGEL.

Alle Fortschreitungen sollen diatonisch oder natürlich sein, namentlich was die Melodie anlangt, und der fließende Gesang ist im strengen Style immer besser als der sprungweise. Demnach sind die Tonschritte der grossen und kleinen Secunde, der grossen und kleinen Terz, der reinen Quarte und Quinte, der kleinen Sexte und Octave, auf- und absteigend, erlaubt; die der übermässigen Quarte oder der Triton, der verminderten Quinte und grossen und kleinen Septime dahingegen ganz ausdrücklich verboten, sowohl auf- als absteigend.

BEMERKUNG.

Diese Regel ist sehr weise, und die alten Meister hatten um so mehr Recht darauf streng zu halten, weil sie für Singstimmen allein, ohne alle Begleitung schrieben; sie erhielten auf diese Weise reine und leichte Melodien, wogegen die verbotenen Intervalle das Intoniren gar sehr erschweren. — Uebrigens hat man sich in den neuern Zeiten gerade von dieser Regel oft gar weit entfernt.

Was die Bewegungsarten anlangt, welche von einer Stimme im Bezug auf eine andere angewendet werden sollen, so ist, wie schon gesagt, die Gegenbewegung der schiefen und diese der geraden vorzuziehen. Die letzte soll man jedenfalls nur sehr selten anwenden, denn selbst wenn man alle bekannte Regeln anwenden wollte, um gewisse Fehler zu vermeiden, würde man doch auf Verstösse fallen, welche zwar nicht gegen die Regeln, aber gegen den Geschmack, den Styl und die Mannigfaltigkeit der Consonanzen sind, weil man lange Reihen von Terzen oder Sextengängen finden würde, welche gar bald einförmig und lächerlich werden.

Les vieux compositeurs ont cependant évité ce moyen dans le contre-point à deux parties; ce n'est que dans la composition à plusieurs voix, qu'ils l'ont pratiqué dans l'une des parties du milieu, pour sortir de quelque endroit embarrassant.

RÈGLE 6^{me}

Tous les mouvements doivent être Diatoniques ou Naturels, pour ce qui concerne la mélodie; et le mouvement conjoint convient mieux au style du contre-point rigoureux que le mouvement disjoint. D'après cela les mouvements de seconde majeure et mineure, de tierce majeure et mineure, de quarte inalterée, de quinte inalterée, de sixte mineur et d'octave, sont permis tant en montant qu'en descendant. Les mouvements de quarte augmentée, ou triton, de quinte diminuée, et de septième majeure et mineure, sont expressément défendus tant en montant qu'en descendant.

OBSERVATION.

Cette règle est fort sage; et les anciens maîtres avaient d'autant plus de raison de s'y conformer, qu'ils écrivaient pour des voix seules sans accompagnement; ils obtenaient ainsi une mélodie facile et correcte; les intervalles, ou les mouvements défendus, l'auraient rendue difficile à entonner. — Du reste on s'est beaucoup éloigné de cette règle dans les compositions modernes.

Quant aux mouvements qui doivent être employés à l'égard d'une partie respectivement à l'autre, c'est comme nous l'avons déjà dit, le mouvement contraire qui doit être préféré à l'oblique, et celui-ci au direct; on doit employer très peu ce dernier, car en observant même toutes les règles qui sont faites pour parer aux inconvénients qui en naissent, si on l'employait beaucoup, on tomberait dans un autre inconvénient qui ne serait pas contre les règles, mais contre le goût, le style, et la variété des consonnances; puisque par ce mouvement on aurait une longue suite de tierces, ou de sixtes, ce qui deviendrait trop puéril et monotone.

Ex. 18.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of notes and rests. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melodic line. The rests are indicated by horizontal lines with a '3^{ces}' or '6^{tes}' written below them, indicating triplets or sextets. The notation is in a simple, clear style, typical of 18th or 19th-century music theory examples.

Dieses Exempel bietet überall dieselben Consonanzen, dieselbe Bewegung, und also auch überall dieselbe Wirkung.

BEMERKUNG.

Man kann höchstens 8 Terzen oder Sexten nacheinander schreiben; sobald man weiter geht, fällt man in die erwähnten Fehler.

Cet exemple offre partout les mêmes consonnances, le même mouvement, et par conséquent toujours le même effet.

OBSERVATION.

On peut faire jusqu'à trois tierces, ou trois sixtes de suite tout au plus; aller au delà de ce nombre serait tomber dans les défauts précités.

7^{te} REGEL.

Man soll immer die falsche Relation der Octave und auch der übermässigen Quarte vermeiden; beide, insbesondere aber die der Octave, machen eine unangenehme Wirkung auf das Ohr.

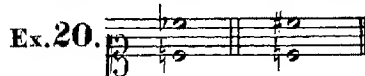
BEMERKUNG.

Relation bedeutet den unmittelbaren Bezug, den zwei sich folgende oder zugleich erklingende Töne aufeinander haben. Dieser Bezug wird betrachtet nach der Natur des Intervalls, das die zwei Töne bilden, so, dass die Relation richtig ist, wenn das Intervall es ist, falsch wenn das Intervall vergrössert oder vermindert ist. Man rechnet dahin in der Harmonie die, deren zwei Töne nicht zugleich einer und derselben Tonart angehören können. Die verminderte oder erhöhte Octave ist eine falsche Relation, sowohl in der Harmonie als Melodie, welcher Art man sich auch ihrer bedient. Man kann die üble Wirkung derselben mindern, aber nie ganz aufheben; sie ist deshalb unbedingt verboten.

Falsche Relation der verminderten und der übermässigen Octave.
Fausse relation d'8^{ve} diminuée et d'8^{ve} augmentée.



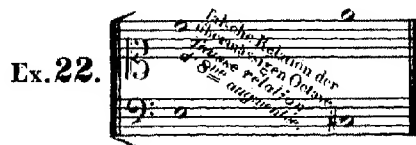
In der Harmonie ist der gleichzeitige Gebrauch solcher Octaven, besonders fortgesetzt, ganz unanwendbar.
En Harmonie, l'usage de ces octaves frappées simultanément et prolongées quelque temps est impraticable.



Es giebt indess neuere Componisten, welche sich erlauben ihn folgendermassen anzuwenden.
Il y a des compositeurs modernes qui se permettent cependant de l'employer de la manière suivante.



Sie betrachten dann das C_{es} und das C_{is} als nur vorübergehende Veränderungen, und als Noten, die, weil sie auf die schwache Zeit fallen, nur wenig Werth haben. Das ist abermals eine grosse Lizenz, welche kaum geduldet werden kann im ganz freien Style, aber durchaus verworfen werden muss im strengen. Es giebt noch eine andere Gelegenheit, wo man in den Fall kommen kann eine falsche Relation in der Harmonie zwischen zwei verschiedenen Accorden zu machen; z. B.



Das C des ersten Examples in der Oberstimme des ersten Accords klingt schlecht, dem C_{is} gegenüber in der Unterstimme des zweiten Accords; das ist unbestreitbar für jedes gebildete Ohr und beweist sich für den Verstand leicht daraus, dass diese beiden Töne ganz verschiedenen Accorden angehören, die in keinen nahen Zusammenhang mit einander stehen, und dass sie sich also auch nicht so unmittelbar folgen können, ohne das Ohr unangenehm zu reizen.

Es giebt indess ein einfaches Mittel, das diesen Uebelstand aufhebt, wenn man nemlich eine andere Note einschleibt; so dass die Stimme, welche wie z. B. im obigen Beispiel das C gesungen hat, das C_{is} selbst vorher schon hören lässt, oder dass die Idee des C durch jene Zwischennote verwischt wird. z. B.

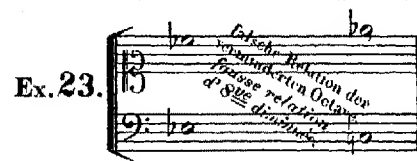
REGLE 7^{me}.

On doit éviter toujours entre les parties la fausse relation d'octave, et celle de triton, ces deux relations sont d'un effet dur à l'oreille surtout celle de l'octave.

OBSERVATIONS.

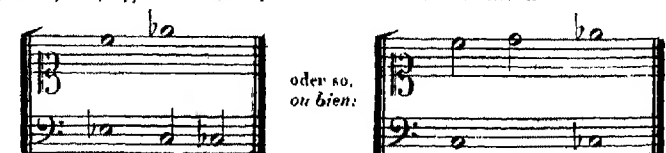
Relation, signifie le rapport immédiat qu'ont entre eux, deux sons, successifs ou simultanés. Ce rapport est considéré d'après la nature de l'intervalle formé par les deux sons, de manière que la relation est juste quand l'intervalle est juste, elle est fausse lorsqu'il y a altération augmentée ou diminuée. Parmi les fausses relations on ne compte comme telles dans l'harmonie, que celles dont les deux sons ne peuvent appartenir également au ton dans le quel on est. L'octave diminuée, ou augmentée est une fausse relation en mélodie comme en harmonie, de quelque manière que l'on s'en serve. On peut atténuer l'effet désagréable qu'elle produit, mais on ne peut le détruire entièrement. Il est donc défendu d'employer ce mouvement en mélodie.

Us ne considèrent pour lors l'Ut^b et l'Ut[#] que comme des altérations passagères, et comme des notes de peu de valeur, frappées dans le temps faible de la mesure. C'est une très grande licence qui n'est à peine tolérée que dans un genre de composition fort libre, mais on doit la rejeter dans le contre-point rigoureux. Il existe un autre cas, dans le quel on peut encourir la fausse relation d'octave dans l'harmonie, entre deux accords différents; la voici:



L'Ut naturel du 1^{er} Ex: placé dans le premier accord à la partie supérieure, est discordant avec l'Ut[#] placé dans le second accord à la partie inférieure. Si l'on consulte à ce sujet le sens de l'oreille, on conviendra que rien ne peut détruire en ce cas, l'impression que l'oreille a reçue du son d'Ut naturel, parcequ'elle dure encore au moment où le son d'Ut[#] vient la frapper, ce qui produit à peu près le même effet que si ces deux sons étaient simultanés. Si l'on consulte la raison à son tour, on conclura que la discordance de ces deux sons dérive de leur incohérence, et du faux rapport qui existe entre eux, puisque l'Ut naturel et l'Ut[#] appartiennent chacun à deux modes différents, et que les accords qui les renferment séparément, ne peuvent pas se succéder l'un à l'autre disposés tels qu'ils sont disposés ici, à moins que d'autres accords intermédiaires et relatifs en les liant ensemble, ne fassent disparaître la fausse relation. Ce que je viens de dire par rapport au premier Exemple doit être appliqué à l'Exemple 2.

Pour rendre l'effet moins dur dans la succession de ces deux accords, puisqu'il est impossible de le détruire entièrement, il faut chercher de trouver un moyen atténuant sans employer d'autres accords. Le moyen est simple; il faut faire en sorte que la partie qui a frappé l'Ut naturel fasse entendre ensuite l'Ut altéré.



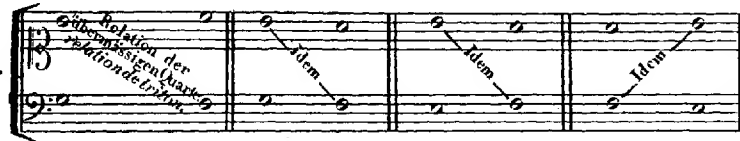
Durch diese und ähnliche Hilfsmittelchen kann man das Unangenehme des Eindrucks falscher Relationen schwächen und das Ohr daran gewöhnen, weil der Eindruck dann nicht so unmittelbar ist; im strengen Style soll man indess immerhin dergleichen Fälle vermeiden.

Der Triton ist in der Melodie immer eine falsche Relation und daher doppelt auch als Fortschreitung an sich verboten. (Vergleiche die 6te Regel.)

Dies Intervall erzeugt auch besonders im zweistimmigen strengen Satze und wenn es offen daliegt eine harmonisch falsche Relation,

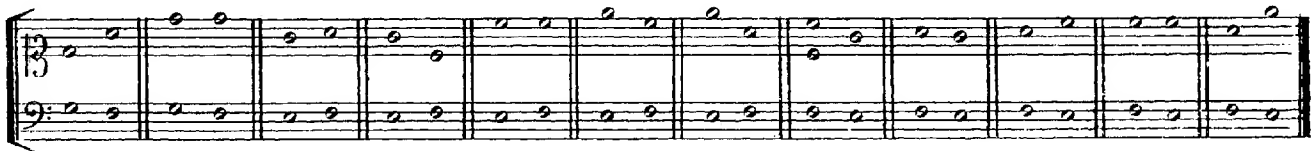
wenn nemlich die zwei Intervalle, welche es bilden, eins nach dem andern erscheint und die Accorde, welche sie enthalten, ihrer Natur oder Behandlungsart halber, nicht einer und derselben Tonart angehören können.

Ex. 25.



Man muss besonders im 2 stimmigen strengen Satze solche Relationen durchaus vermeiden, und wenn es gar nicht möglich ist, sie wenigstens dadurch zu verbergen suchen, dass man die Stimme, welche den Contrapunct macht, so disponirt, dass der eine der 2 Töne, welche den Triton bilden, unterdrückt wird, oder dass man die Folge ändert, oder endlich dieselben Accorde beibehält.

Ex. 26.

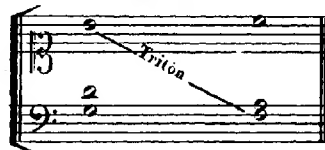


Mit Hilfe dieser Correctionen ist die falsche Relation ganz oder zum Theil verdunkelt; und in den andern Arten des Contrapuncts ist es, wie wir sehen werden, noch leichter die falsche Relation des Tritons zu vermeiden.

Es bleibt uns jetzt noch nachzuweisen, wie und warum der Triton eine falsche harmonische Relation ist. Was ich in dieser Beziehung hier sagen werde, gilt eben so für den mehr- als für den zweistimmigen Contrapunct und ich gebe diese Erklärung hier so ausführlich, damit ich nicht nöthig habe, darauf wieder zurück zukommen.

Um die Ursache der falschen Relation zu zeigen, wähle ich den harmonischen Dreiklang von G und lasse ihm unmittelbar den von F folgen.

Ex. 27.



Man erkennt hier augenblicklich die falsche Relation.

1. Weil der erste Accord, wenn man ihn als zu C gehörig betrachtet, natürlicher Weise nach diesem Accorde oder nach A moll zu gehen strebt, und nicht nach der Unterdominante.

2. Weil, wenn man diesen Accord als zu G gehörig betrachtet, der Accord von F ihm ganz fremd ist, denn der Begriff von der G Tonart schliesst die Idee von Fis mit in sich.

3. Aus demselben Grunde, wenn man den 2ten Accord als zu C gehörig betrachtet oder zu F, so forderte er einmal von dem G Accord gefolgt zu sein, und das anderemal wäre ein B statt eines H nothwendig. So stehen F und H in offenbarem Widerspruch mit einander und die Relation, die sich daraus ergibt, kann keine andere als eine falsche sein.

Par ces moyens simples, et d'autres expédients à peu près pareils, on parviendra à atténuer ou faire en quelque sorte disparaître l'impression désagréable de cette relation, parceque l'oreille n'étant plus pour lors blessée aussi immédiatement qu'elle l'était, s'habitue par degré à recevoir l'impression de la fausse relation. Cependant dans les études du contre-point rigoureux moderne, il faudra éviter autant que possible ce mouvement chromatique.

Le Triton est dans la mélodie toujours une fausse relation, outre qu'il est, un mouvement défendu. (Voyez la Règle 6.)

Cet intervalle produit aussi une fausse relation en harmonie surtout à deux parties dans le contre-point de la première espèce lorsqu'on dispose ces parties de façon à ce que cet intervalle soit à découvert.

Cet intervalle est à découvert dans le cas, où les deux sons dont il est composé se font entendre l'un après l'autre dans les deux parties, et que les accords qui les renferment ne peuvent appartenir au même ton, soit par leur nature soit par leur manière de se succéder.

Il faut chercher à éviter tout à fait ces sortes de relations, dans le contre-point à deux voix surtout, et si l'on ne peut les éviter, tâcher du moins de les masquer, en disposant la partie qui fait le contre-point, de manière à ce que l'un des deux sons qui forment le Triton se trouve supprimé, soit qu'on change, ou que l'on conserve les mêmes accords.

A l'aide de ces corrections, la relation est en partie, ou tout à fait éliminée. Dans les autres espèces de contre-point, comme on le verra, il est plus aisé que dans celle-ci d'éviter la fausse relation de Triton.

Il reste maintenant à démontrer comment et pourquoi le Triton est une fausse relation en harmonie. Ce que je vais dire sert également pour le contre-point à deux, comme pour celui à plusieurs parties, et je place ici cette démonstration pour n'être plus obligé par la suite, d'en parler d'une manière aussi détaillée.

Pour expliquer donc la cause de cette fausse relation, je prends l'accord parfait maj: de Sol, et je fais succéder immédiatement celui de Fa également parfait maj:

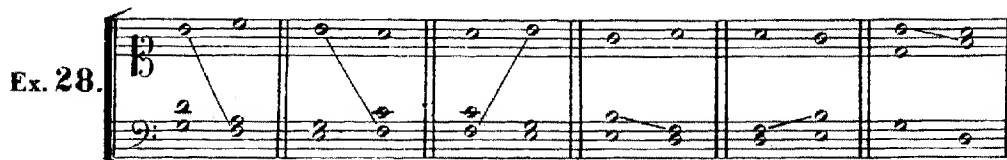
La succession de ces deux accords fait naître à l'instant la fausse relation de Triton. 1^{re} Parceque le premier accord, en supposant qu'il soit considéré comme appartenant au ton d'Ut tend naturellement à aller à la tonique ou au relatif mineur La, et non à la sous-dominante.

2^{de} En supposant d'un autre côté que ce même accord appartienne au mode de Sol, l'accord de Fa naturel qui suit, lui devient étranger puisqu'il faudrait que le Fa fut # pour que l'analogie entre ces deux accords existât et qu'on outre ce Fa # devrait porter l'accord de Sixte.

3^e Par la même raison, si l'on considérait le second accord comme appartenant au ton d'Ut, ou au ton de Fa, dans la première hypothèse il demanderait à être suivi et non précédé de l'accord de Sol, et dans le second cas le Si naturel de l'accord de Sol, lui devient nécessairement et évidemment étranger, car par analogie ce Si devrait être bémol. Ainsi donc le Fa et le Si étant en contradiction ouverte l'un par l'autre, et l'un avec l'autre, la relation qui en résulte est fautive.

Daraus folgt denn auch, dass alle Accordfolgen, deren einer ein *F*, der andere ein *H* einschliesst, und umgekehrt, die falsche Relation des Triton erregen. Wir geben hier eine Reihe solcher Accorde, welche alle diesen Fehler haben und daher eine sehr unangenehme Wirkung aufs Ohr machen.

Par conséquent toutes les successions d'accords, dont l'une renfermerait un Fa et l'autre un Si, et vice versa amèneront indubitablement la fausse relation de Triton. Voici une suite d'accords, qui donnent toujours cette relation et qui produisent par conséquent un effet très dur.



8^{te} REGEL.

Man soll, ausser im ersten und letzten Tacte, vorzugsweise vor den vollkommenen Consonanzen die unvollkommenen im Laufe einer Composition anwenden, weil die Harmonie der unvollkommenen reicher, als die der vollkommenen ist. Dabei ist übrigens nicht zu vergessen, dass der zu lange Gebrauch gleichnamiger unvollkommener Consonanzen auf denselben Fehler führen würde, vor welchen die 6^{te} Regel warnt. Man muss daher mit Geschmack und Urtheil die beiden Arten gemischt anwenden, um schöne Harmonien zu gewinnen.

RÈGLE 8^{me}

Excepté à la première, et à la dernière mesure, on doit dans le cours de la composition, employer tant qu'on le peut les consonnances imparfaites de préférence aux parfaites. Le but de cette règle est de produire de l'harmonie par le moyen des consonnances imparfaites, qui sont plus harmonieuses que les autres. Cependant l'usage de beaucoup de consonnances imparfaites de la même dénomination entraînerait dans l'abus que j'ai fait appercevoir à la règle 6^{me} ce qu'il faut éviter soigneusement. On doit donc savoir entremêler avec gout et discernement les consonnances parfaites et imparfaites pour donner de l'harmonie au contre - point.

Ex. 29.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



Diese Beispiele sind ganz den Regeln des strengen zweistimmigen Satzes gemäss. Die unvollkommenen Consonanzen sind in mannigfaltiger Art und häufiger als die vollkommenen angewendet; die Regeln für das Fortschreiten oder die Bewegung der Stimmen genau beachtet; die falschen Relationen vermieden und die Melodie bewegt sich immer diatonisch in leichter und eleganter Weise.

BEMERKUNG.

Um alle gegebene Regeln in Ausübung zu bringen, erhält der Schüler vom Lehrer eine Melodie, die er erst in den Bass setzt und über welchen er so viel verschiedene Gesänge setzt als möglich, indem er bald den Discant, bald den Alt, bald den Tenor dazu wählt und später die Melodie in die Oberstimme legt und verschiedene Bässe dazu sucht.

Ces exemples sont conformes aux règles du contre-point rigoureux de la première espèce. Les consonnances imparfaites sont employées avec variété et plus que les consonnances parfaites. Les mouvemens direct, contraire et oblique, sont bien ménagés; la fausse relation de triton est évitée; et la mélodie marche toujours diatoniquement d'une manière facile et élégante.

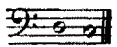
OBSERVATION.

Pour mettre en pratique toutes les règles que nous venons de donner, l'élève recevra de son professeur un Chant, qu'il placera d'abord à la basse, et sur lequel il composera autant de chants différens qu'il en pourra trouver, en employant tour-à-tour les voix de Soprano, de Contralto et de Tenor. Il placera ensuite ce Chant à la partie supérieure, et composera plusieurs Basses.

Diese Melodie, welche dem Schüler gegeben wird, heisst Cantus firmus, die Partie, welche der Schüler componirt, der Contrapunct.


Man findet am Ende dieses Werkes eine Anzahl solcher Gesänge aller Art, welche dem Schüler Gelegenheit geben, alle contrapunctische Hülfsmittel anzuwenden.

Wenn der Schüler den Cantus firmus in eine andere höhere Stimme überträgt, so muss er so wählen, dass derselbe zweckmässig für den Stimmenumfang gelegen sei. Vielleicht muss er ihn manchmal in einen andern Ton transponiren, um nicht den natürlichen Umfang zu überschreiten.

Da der Cantus firmus in den zwei letzten Accorden immer von der zweiten Note zur Tonica fortschreiten soll, z. B. in C dur so  so muss im vorletzten Accorde die Stimme, welche den Contrapunct macht, die Sexte major und im letzten Accorde die Octave singen, wenn der Cantus firmus im Basse ist; ist er aber im Sopran, dann muss die Contrapunct-Partie als vorletzte Note die kleine Terz und als letzte die Octave haben, z. B.

Contrapunct.
Contre - point.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Bevor ich die Lehre von der ersten Gattung des Contrapunctes beende, habe ich noch einige Worte über die Modulationen zu sagen, welche übrigens in allen Gattungen des strengen Contrapunctes ihre Anwendung finden.

Man soll in keinem Tonstücke in andere Töne moduliren als in die, welche die Leiter enthält

In der C Durtonart kann man nicht anderswohin moduliren als nach G dur, nach A moll, nach F dur, und D moll, und bei der letztern Modulation muss man noch sehr Acht geben das F nur im Vorbeigehen zu berühren, weil das B desselben die Idee vom Haupttone, dessen Leitton das H ist ganz zerstört, eben so wie das Cis, das im D moll Leitton ist, dem Haupttone geradezu entgegensteht. Man kann auch nach E moll moduliren, aber hier darf man wegen des fis und dis noch weniger verweilen. Die H tonart ist ganz verboten weil darin die 5^{te} erhöht ist.

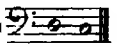
In der A moll Tonart kann man nach C dur moduliren und im Vorbeigehen die Tonarten F dur und D moll berühren, auch die Tonart E moll kann erscheinen, aber H dur ist hier wie in C ganz verboten.

Alle diese Modulationen sind natürlich und dem Haupttone analog. Uebung und Nachdenken liefern die Mittel, sie glücklich und wirkungsvoll anzuwenden und zum schönen Ganzen zu verbinden.

Ce chant, que l'élève reçoit du professeur, se nomme Chant donné ou Plain-chant, la partie composée par l'élève se nomme Contre-point.

On trouvera à la fin de ce traité des Chants donnés variés, pour toutes les espèces, et qui donneront à l'élève les moyens d'employer toutes les ressources du contre-point.

En transportant le Chant donné dans la partie supérieure, l'élève devra employer la voix dans laquelle ce plain-chant sera le mieux placé, et quelquefois, il sera obligé de le transposer de ton, pour employer les différentes voix sans en outrepasser les limites.

Les deux dernières mesures du Chant donné devant toujours marcher de la seconde note du ton à la Tonique; par exemple pour le ton d'UT  il faut qu'à la fin dernière mesure la partie qui fait le contre-point soit toujours en Sixte majeure, et la dernière mesure en Octave, si le chant donné est à la Basse; et s'il est au Dessus, l'avant dernière mesure de la partie du contre-point sera en Tierce mineure, et la dernière mesure en Octave. Voici l'exemple:

Ex. 30.

Gegebener Gesang in die Oberstimme gelegt.
Chant donné transporté dans la partie supérieure.

Contrapunct.
Contre - point.



Avant de terminer la première espèce de contre-point, je vais dire un mot touchant les modulations, et mes observations sur ce sujet seront applicables à toute sorte de contre-point rigoureux.

On ne doit moduler dans un morceau quelconque, que dans les tons qu'offrent les sons de la gamme qui établit le mode.

Donnons d'abord la gamme d'UT mode majeur, on ne pourra moduler qu'en SOL majeur, en LA relatif mineur, en FA majeur et en RE mineur, encore ne faut-il toucher qu'en passant le ton de FA, parce qu'il affaiblit le ton principal à cause du SI \flat qui en détruit la note sensible, il faut traiter de même le ton de RE par la même raison que le ton de FA, et de plus parce qu'il détruit la tonique, par l'UT \sharp qui est la sensible de ce ton. On peut moduler aussi en MI mineur, mais il ne faut pas non plus y rester, encore moins que dans les deux tons ci-dessus, à cause du FA \sharp et du RE \sharp qu'il introduit avec lui. Le ton de SI est proscrié parce qu'il n'a pas de 5^{te} inaltérée.

Donnons maintenant la gamme de LA mineur relatif d'UT. Il faut moduler d'abord en UT majeur et toucher en passant les tons de FA majeur et de RE mineur; celui de MI mineur peut être prolongé. Le ton de SI est proscrié dans ce mode par la même raison que dans le mode d'UT.

Toutes ces modulations sont naturelles et analogues au mode principal. C'est l'usage, et l'étude qui fournissent ensuite les moyens d'amener tous ces tons d'une manière douce et raisonnée.

VOM 2 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE.
ZWEITE ART, ODER: ZWEI NOTEN GEGEN EINE.

1^{ste} REGEL.

In dieser Art des Contrapunctes soll man zwei halbe Noten gegen eine Ganze des gegebenen Cantus firmus setzen, ausgenommen im letzten Tacte, wo man immer eine Ganze gegen die Ganze stellt.

Die erste Zeit eines Tactes, welche eine halbe Note bildet, wird die starke oder gute Zeit - die zweite, auf welcher sich auch eine halbe Note findet, die schwache oder schlechte Zeit genannt.

Ex. 31.

2^{te} REGEL.

Die starke Zeit soll immer eine Consonanz haben. Es giebt besonders schwierige Fälle, wo man auch eine Dissonanz auf der guten Zeit anbringt, aber das ist selten und nur, wenn man andern Uebelständen, z. B. denen, welche eine zu springende Melodie veranlassen und dergleichen mehr, nicht anders ausweichen kann.

Die schwache Zeit kann eine Consonanz ertragen oder eine Dissonanz, sofern dieselbe sich zwischen zwei Consonanzen findet und der Gesang, der sie bildet, fließend ist. Eine solche Dissonanz wird eine durchgehende genannt.

Ex. 32.

Note gegen Note. Zwei Noten gegen eine.
Note contre Note. Deux notes contre une.

1

2

3

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES.
SECONDE ESPÈCE — DEUX NOTES CONTRE UNE.

RÈGLE 1^{re}

Dans cette espèce de contre-point, on doit placer deux Blanches sur chaque Ronde du chant donné, excepté à la dernière mesure où l'on doit toujours mettre une Ronde contre une Ronde.

Le premier temps de la mesure qu'occupe une Blanche, s'appelle temps fort; et le second temps occupé de même par une autre Blanche, s'appelle temps faible.

RÈGLE 2^{me}

Le temps fort doit être en consonnance, il est des cas où l'on peut faire différemment, c'est-à-dire employer la dissonnance au temps fort, mais c'est dans les cas difficiles, soit pour éviter que le mouvement de la mélodie soit pas trop disjoint, soit pour parer à d'autres inconvénients.

Le temps faible peut comporter une consonnance, ou bien une dissonnance, pourvu que celle-ci se trouve entre deux consonnances, et que le mouvement de la mélodie soit conjoint. Pour lors cette dissonnance s'appelle passagère.

Note gegen Note. Zwei Noten gegen eine.
Note contre Note. Deux notes contre une.

4

5

6

3^{te} REGEL.

Die starken Zeiten sind der 4^{ten} Regel der ersten Art des zweistimmigen Contrapunctes nicht unterworfen, sofern die Verletzung jener Regel durch die schwachen Zeiten wieder gut gemacht wird. Ich will sagen soferne

- 1) die schwachen Zeiten eine andere Consonanz angehen;
- 2) man von der starken zur schwachen Zeit durch ein Intervall fortschreitet, das grösser als eine Terz ist;
- 3) für die Fortschreitung von der starken zur schwachen Zeit die Gegenbewegung angewendet ist.

PROBEN.

Versuchen wir jetzt, ob durch Anwendung dieser Bedingungen mehrere Quinten vermieden werden können.

RÈGLE 3^{me}

Les temps forts ne sont point soumis dans cette espèce à la règle 4^{me} de la première espèce, pourvu toutefois que l'infraction à la dite règle soit corrigée par le temps faible; je m'explique:

- 1^o *Que les temps faibles frappent une autre consonnance.*
- 2^o *Qu'on passe du temps fort au temps faible par un intervalle plus grand qu'une Tierce.*
- 3^o *Qu'on procède enfin du temps fort au temps faible suivant par mouvement contraire.*

ÉPREUVES.

Voyons maintenant si en remplissant les conditions prescrites, on peut sauver plusieurs Quintes de suite.

Fehlerhaft ist nach der 4^{ten} Regel der ersten Art diese Folge:
Faute selon la règle 4^e de la 1^{re} Espèce:



Den vorstehenden Bedingungen zu Folge kann man die Melodie nicht anders als so arrangiren:
Suivant les conditions de la présente règle on ne peut arranger la mélodie qu'comme cela:



denn es ist verboten es auf folgende Weise zu thun:
Car il est défendu de faire de cette manière:



Jedermann begreift, dass die fehlerhaften Quinten auf beiderlei Weise nicht vermieden sind: einmal, weil sich im ersten Falle der Einklang auf der schwachen Zeit findet und daher in seiner Unbedeutendheit das Gefühl der Quinten, welche ihm vorangehen und folgen, weder schwächen noch unterdrücken kann – ein anderesmal, weil im 2^{ten} Falle das Intervall einer Terz, welches sich zwischen der starken und schwachen Zeit findet, zu klein ist, um die gewünschte Wirkung hervorbringen zu können.

Il résulte donc de ces deux moyens, que les Quintes ne sont point sauvées, premièrement, parceque, dans la première épreuve, l'Unisson qui se trouve aux temps faibles, ne peut à cause de sa nullité, ni atténuer, ni détruire le sentiment de la Quinte qui le précède, ni de celle qui le suit; secondement, parceque, dans la seconde épreuve, l'intervalle de Tierce qui existe entre le temps fort et le temps faible, est trop petit, pour opérer l'effet qu'on souhaite.

Es giebt aber ein anderes Mittel, durch welches man die Quinten regelmässig vermeiden kann; es ist dieses:
Il est un moyen par le quel on peut sauver selon la règle plusieurs Quintes de suite, le voici:



Aber dieses Mittel ist hart und gewagt, weil dadurch gegen die 6^{ten} Regel der ersten Art gesündigt wird, indem hier von der ersten schwachen zur zweiten starken Zeit eine Fortschreitung durch den Triton statt findet. Dieses Mittel ist also nur geeignet eine einzige Quintenfortschreitung zu vermeiden, nicht aber mehrere und dabei muss man noch nur solche Fälle wählen, wo nicht zugleich noch gegen andere Regeln gefehlt wird.

Mais ce moyen est dur et hasardé, attendu que du premier temps faible au second temps fort il existe un mouvement défendu dans la mélodie par la règle 6^{me} de la première espèce. Cet expédient n'est donc propre qu'à sauver deux Quintes de suite seulement et pas plus; encore faut-il choisir les cas où la mélodie et l'harmonie ne pèchent contre aucune règle.

Untersuchen wir nun, ob sich durch Beobachtung der obigen Bedingungen nicht auch die Octavenfolgen vermeiden lassen.

Examinons à présent si à la faveur des conditions prescrites on peut sauver plusieurs Octaves de suite.

PROBEN.
ÉPREUVES.

Fehlerhaft ist nach der 4^{ten} Regel der ersten Art so zu schreiben:
Faute selon la règle 4^e de la 1^{re} Espèce.

Ex. 37.



Und besser ist's nicht nach der ersten Regel, wenn man so verfährt:
Suivant la première règle on ne peut employer les moyens ci-joints:

Ex. 38.



Man erfüllt alle Bedingungen und vermeidet die Octaven, wenigstens jenen Regeln nach, nur auf diese Weise:
On remplit toutes les conditions de cette manière, et les Octaves sont sauvées, du moins selon la règle:

Ex. 39.



Indessen ist doch auch dies Verfahren nicht tadellos, weil man 2 Quinten macht um 2 Octaven zu vermeiden. Nun fallen diese Quinten zwar auf die schwachen Zeiten und dann pflegt man sie nicht so streng zu tadeln, allein für uns sind sie durchaus nicht viel weniger unangenehm fühlbar, als die auf den schweren Zeiten.

Die folgenden Exempel sind besser, weil man da nicht einen Fehler durch einen andern erkauft.

Cependant ce moyen n'est pas encore exempt de reproche, puisque, pour sauver plusieurs Octaves, on mêle deux Quintes dans les deux tems faibles qui se succèdent, et quoique tout ce qui se fait sur un tems faible ne soit pas regardé avec autant de rigueur, les deux Quintes qui s'y trouvent ne sont pas moins sensibles à l'oreille.

Les exemples suivans sont meilleurs, parcequ'ils n'offrent pas un pareil inconvénient, et qu'ils ne rachètent pas une faute par une autre.

Ex. 40.



Ich bemerke demungeachtet, dass diese Arten die Quinten oder Octaven zu vermeiden von den alten strengen Meistern als sehr tadelhafte Lizenzen im 2 stimmigen Contrapuncte betrachtet wurden. Ich bin derselben Meinung und glaube keinesweges, dass 2 Octaven oder Quinten auf der starken Zeit durch Zwischen-Noten, welcher Art sie auch seien, auf der schwachen Zeit aufgehoben werden können, sofern nicht das Zeitmaas so sehr langsam ist, dass man alle Zeiten für starke annehmen kann. Doch auch diese Beschränkung dürfte nicht überall genügen und mag daher ja nicht als Regel angesehen werden.

Ich folgere daher, dass man von der obigen nur dann Gebrauch machen soll, wenn man für mehr als zwei Stimmen schreibt oder nur in solchen seltenen Fällen, wo man durchaus kein anderes Mittel zu finden vermag.

Ich habe alle diese Bemerkungen und Versuche rücksichtlich der Vermeidung der Octaven und Quinten gemacht, weniger um zu beweisen, dass man sie wirklich vermeiden könne, als vielmehr um das Unzureichende der Regel nachzuweisen, welche ich lieber als eine den alten Theoristen untergeschobene betrachten möchte. Immerhin ist sie nicht ganz ohne Werth, und kann zuweilen wohl gar nützlich dienen.

J'observerai néanmoins, que cette façon de sauver soit deux Quintes, soit deux Octaves, à été regardée par les anciens rigoristes, comme une licence répréhensible, dans le contre-point à deux parties. Je suis du même avis, et je pense que deux tems forts de suite en Quinte ou en Octave, quelque soit la note intermédiaire qu'on place au tems faible, ne détruit pas totalement l'impression produite par les deux Quintes, ou par les deux Octaves, à moins cependant que le mouvement ne soit très lent, car pour lors chaque tems étant pris pour une mesure entière, les tems faibles peuvent être comptés par le sentiment, comme autant de tems forts. Le raisonnement toutefois est spécieux, et ne doit pas faire loi.

Je conclus donc que l'on ne doit user de la présente règle que lorsqu'un composé à plus de deux parties, ou bien ne l'employer dans cette espèce que très rarement, et pour se tirer de quelque cas embarrassant.

J'ai fait toutes ces remarques et ces épreuves au sujet des deux Quintes et des deux Octaves, moins pour prouver par mes exemples qu'on peut les sauver d'une manière positive, que pour démontrer la faiblesse de cette règle, que je regarde même comme ajoutée aux règles severes des anciens auteurs classiques. Malgré sa faiblesse elle peut néanmoins être de quelque utilité.

4^{te} REGEL.

Im Contrapuncte dieser Art hat man die Freiheit, einen oder zwei Accorde in jedem Tacte zu machen; es muss folglich, wenn es sich handelt nur einen Accord zu machen, jede halbe Note eine andere Consonanz sein, aber beide müssen zugleich demselben Accorde angehören.

Ex. 41.



Im Falle dass man zwei Accorde setzen will, muss der Accord der schweren Zeit consonirend sein, eben so wie der Accord der leichten, der aber ein anderer, von dem ersten verschieden ist.

Ex. 42.

RÈGLE 4^{me}

Dans le contre-point de la présente espèce, on a la faculté de faire un seul accord à chaque mesure, ou d'en pratiquer deux. En conséquence, lorsqu'il s'agira d'un seul accord, il faut que chaque Blanche marque une consonnance différente, mais qu'elles appartiennent toutes deux au même accord.

Et dans le cas de deux accords, le temps fort sera occupé par une consonnance appartenant à un accord, et le temps faible marquera à son tour une autre consonnance appartenant à un accord différent.

5^{te} REGEL.

In dem Contrapuncte von 2 Noten gegen eine ist es viel leichter die falsche Relation des Triton zu vermeiden, weil man den Tact in zwei verschiedene Accorde theilen kann.

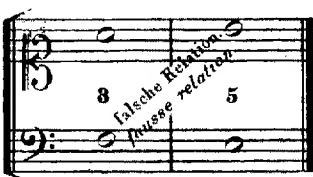
Ex. 43.



Manier zu vermeiden.
Manière de l'éviter.

Der Sexten Accord zwischen die zwei Dreiklänge E und F gesetzt, genügt, um die Wirkung einer falschen Relation aufzuheben.

Ex. 44.



Manier zu vermeiden.
Manière de l'éviter.

RÈGLE 5^{me}

À deux notes contre une, il est plus aisé d'éviter entièrement la fausse relation de TRITON, et cette facilité naît de la faculté qu'on a de partager la mesure en deux accords différents.

L'accord de 3 placé entre les accords parfaits de MI et de FA suffit pour détruire l'effet de la fausse relation. L'exemple suivant offre de même un moyen semblable pour l'éviter.



6^{te} REGEL.

In dieser Art Contrapunct, er mag sich in der Ober- oder Unterstimme finden, kann man auf die gute Zeit des ersten Tactes eine halbe Pause setzen statt einer Note, nur muss dann die folgende schwache Zeit eine Consonanz haben.

Ex. 45.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Dies Verfahren ist eleganter, als das, wenn beide Partien zusammen anfangen.

7^{te} REGEL.

Man erlaubt in der ersten Art des Contrapunctes die springende Fortschreitung der kleinen Sexte; in dieser zweiten Art soll man sie nicht anwenden als nur dann, wenn die Stimmen durch die Natur und die Höhe des gegebenen Gesanges sich zu sehr genähert fänden und kein anderes Mittel sie zu entfernen übrig bliebe. In solchen Fällen ist es sogar erlaubt, die Stimme, wie in der ersten Art, sich kreuzen, das heisst die untere Stimme über die obere steigen zu lassen.

Alle übrigen in der ersten Art erlaubten Fortschreitungen sind auch hier in der zweiten Art anwendbar.

BEMERKUNG.

Man verbietet in der ersten Art des Contrapunctes gewissermassen den Sprung der kleinen Sexte, weil dies Intervall, besonders aufsteigend, schwerer als alle andere erlaubt zu intoniren ist; diese Schwierigkeit wird hier noch grösser, wo die Noten von geringerer Dauer nothwendig noch weniger Zeit zu Vorbereitung der Intonation lassen.

8^{te} REGEL.

Wenn der gegebene Gesang in der Unterstimme liegt und sich durch die abwärts auf die Tonica steigende Secunde endigt - (D-C im C dur), so muss der Contrapunct in dem vorletzten Tacte, so viel als möglich, auf der guten Zeit die Quinte und auf der schwachen die grosse Sexte haben.

Ex. 46.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

RÈGLE 6^{me}

Dans cette espèce de contre-point, soit que celui-ci se trouve dans la partie supérieure ou qu'il soit dans la partie inférieure, on peut, à la place du temps fort de la première mesure, mettre une demi-pause au lieu d'une note, pourvu que le temps faible soit en consonnance parfaite.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Cette manière est plus élégante que si les deux parties commençaient en même tems.

RÈGLE 7^{me}

On permet dans la première espèce le mouvement disjoint de Sixte mineure; dans la seconde espèce, on ne doit l'employer que lorsque les parties par la nature et l'élévation du chant donné, se trouveraient trop rapprochées, et que l'on serait embarrassé pour les éloigner autrement que par ce mouvement. Il est permis de même dans des cas semblables, comme dans la première espèce, de croiser les parties, c'est-à-dire de faire passer une partie au dessus ou au dessous de l'autre.

Tous les autres mouvements permis dans la 1^{re} espèce, sont maintenus dans l'espèce présente.

OBSERVATION.

On défend en quelque sorte ici, le saut de Sixte mineure, parce que cet intervalle étant plus difficile à entonner que tous les autres intervalles permis, surtout en montant, il le devient encore davantage dans cette espèce, où l'on a des notes de moindre valeur, qui donnent moins de tems pour préparer l'intonation que les notes d'une valeur plus grande.

REGLE 8^{me}

Lorsque le chant donné est dans la partie inférieure, et qu'il se termine en descendant de la seconde note du ton à la tonique (RE UT dans le ton d'UT) le contre-point à l'avant-dernière mesure doit être (autant que possible) en quinte au tems fort, et en sixte majeure au tems faible.

Und wenn der gegebene Gesang in der obern Partie liegt, so muss der Contrapunct so viel als möglich auf der guten Tactzeit die Quinte und auf der schlechten die Terz haben.

Ex. 47.



Diese Regel ist eine Folge von dem, was über die letzten zwei Tacte eines gegebenen Gesanges, am Ende des Capitels vom Contrapuncte der ersten Art, gesagt worden ist.

BEMERKUNGEN.

Alle andere Regeln der ersten Art, welche hier nöthig werden können, behalten ihren ganzen Werth und ihre volle Bedeutung. Ich wiederhole sie daher nicht, und überlasse dem Schüler die Sorge sie zu prüfen und ihre Anwendung in allen möglichen Fällen zu machen.

Hier folge nur noch ein Beispiel der 2^{ten} Art des Contrapunctes, damit der Schüler mit einem Blicke übersehen könne, was er zu thun hat.

Et quand le chant donné est placé dans la partie supérieure, le contre - point doit être (autant que faire se peut) en quinte au tems fort, et en tierce au tems faible.

Cette règle est une conséquence de ce que l'on a dit, au sujet des deux dernières mesures d'un chant donné dans les observations que l'on a placées à la fin du contre - point de la première espèce.

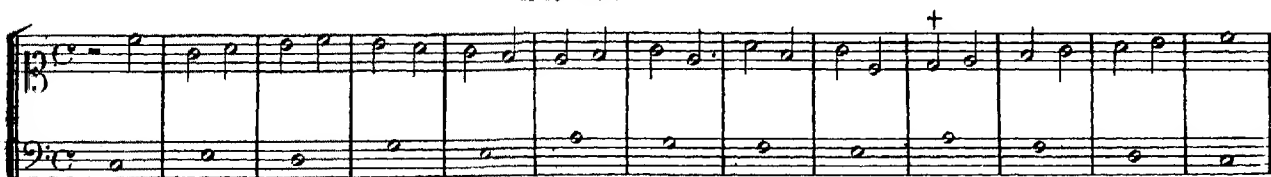
OBSERVATIONS.

Toutes les autres règles de la première espèce qui peuvent être nécessaires à l'espèce présente, sont maintenues ici dans toute leur rigueur. Il est donc inutile d'en réparer, et je laisse à l'élève, le soin de les consulter, ou de voir par l'expérience qu'il a déjà acquise, les cas où ces règles seront faites pour le guider.

Voici maintenant l'exemple d'une leçon de la seconde espèce, afin que l'élève puisse voir d'un coup d'œil, comment il faut qu'il se conduise.

Ex. 48.

Gegebener Gesang
Chant donné.



Gegebener Gesang
Chant donné.



Man wird im ersten Exempel an der durch ein + bezeichneten Stelle leicht wahrnehmen, dass hier anstatt einer Dissonanz, der 2^{ten} Regel gemäß, auf der schwachen Zeit, dieselbe sich auf der starken Zeit findet. Ich habe dies mit Vorbedacht gethan, weil ich früher gesagt hatte, dass man sich zuweilen dieses Mittels bedienen könne und um sogleich ein Beispiel davon zu geben. Ich hätte anders verfahren können; aber ich erhalte so, indem ich die Dissonanz auf die gute Zeit setze, einen leichtern und angenehmeren Gesang, und das ist ein hinreichender Grund, um die Nichtbeachtung der Regel vollkommen zu rechtfertigen. Der Schüler wird bei einem fortgesetzten Studium noch manche andere Fälle finden, wo er zu diesem Mittel seine Zuflucht nehmen müssen. Uebrigens kann man an den vorstehenden Exempeln lernen, wie der Contrapunct nach den strengsten Regeln der Kunst gemacht sein muss, um mit angenehmer Melodie zugleich den Styl zu verbinden, welcher einzig und allein dieser Compositions - Gattung zukommt.

On observera dans le 1^{er} exemple, à l'endroit où il y a une + qu'au lieu de placer la dissonance au tems faible selon la règle 2^e, elle se trouve placée au tems fort. Comme j'ai dit qu'on pouvait quelquefois employer ce moyen, je l'ai pratiqué exprès ici pour en donner un exemple. J'aurais pu faire différemment, mais, en mettant la dissonance au tems fort, j'obtiens un chant plus facile et plus élégant, et voilà l'une des raisons qui peuvent justifier cette contravention à la règle. En travaillant, l'élève rencontrera d'autres cas, où ce moyen pourra être employé. En parcourant ces exemples on verra comment le contre - point doit marcher, pour que toutes les règles soient observées, et pour que la mélodie soit facile, et dans le style qui convient à ce genre de composition.

FORM 2 STIMMIGEN CONTRAPUNCTS.

DRITTE ART, ODER:
VIER VIERTEL GEGEN EINE GANZE NOTE.

1^{te} REGEL.

In dieser Art Contrapunct ist jede der 2 Zeiten des Tactes, die schwache wie die starke, in zwei Viertelnoten getheilt.

Um dem Style der alten Componisten zu gleichen, muss man sich hier befleissigen, die Viertelnoten in fliessender Bewegung, nicht in Sprüngen erscheinen zu lassen.

2^{te} REGEL.

Die erste Note der guten Zeit muss immer eine Consonanz sein; die zweite dritte und vierte können wechselsweise consonant oder dissonant sein; wenn nur jede Dissonanz sich zwischen Consonanzen befindet und die Melodie sowohl auf- als absteigend fliessend und sangbar ist.

Ex. 49.

Wenn man den Contrapunct in Sprüngen fortschreiten lässt, so müssen die Töne, welche ihn bilden, alle consonirend sein.

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES.

TROISIÈME ESPÈCE:
QUATRE NOIRES CONTRE UNE RONDE.

RÈGLE 1^{re}

Dans cette espèce de contre-point, chacun des deux tems de la mesure, le fort ainsi que le faible, sont divisées par deux noires.

Pour se conformer au style des anciens Compositeurs, il faut, à l'égard des noires, pratiquer autant que faire se peut le mouvement conjoint, de préférence au mouvement disjoint.

RÈGLE 2^{me}

La première noire du tems fort doit être toujours en consonnance; la seconde, la troisième, et la quatrième noire peut être alternativement consonnante, ou dissonnante, pourvu que chaque dissonnance se trouve entre deux consonnances, et que la mélodie marche par mouvement conjoint, tant en montant, qu'en descendant.

Ex. 50.

Lorsqu'on fait procéder le contre-point par mouvement disjoint, il faut que les sons qui marchent par ce mouvement soient tous consonnants.

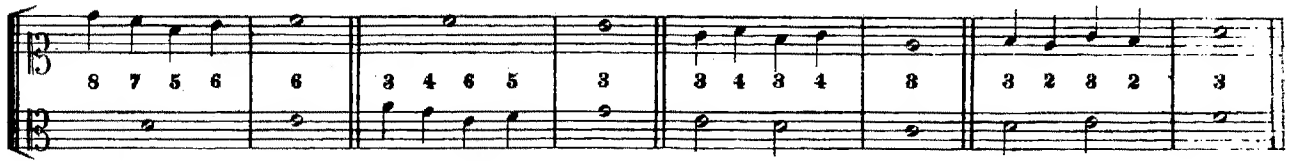
Wenn man das vorhergehende Exempel prüft, so wird man zweimal einen Einklang finden und das könnte ein Fehler zu sein scheinen. Dem ist jedoch nicht so: in dieser Contrapunct = Art ist, ausser zum Anfange des Tactes, der Einklang erlaubt, wegen der geringen Dauer der Noten.

En examinant ces exemples, on y trouvera deux fois l'unisson; cela semble une faute au premier abord, mais dans cette espèce, l'unisson est permis, à cause du peu de valeur qu'ont les notes, excepté pourtant au commencement de la mesure.

SUPPLEMENTARISCHE ABWEICHUNG oder BEMERKUNGEN.

Die alten Contrapunctisten schritten zuweilen durch die Terz fort, wenn die zweite Viertelnote der ersten und selbst jeder andern Tactzeit dissonirend war.

Ex. 51.



Durch die häufigen Exempel von Ausnahmen dieser Art, welchen man in den Werken der classischen Autoren selbst begegnet, und durch den häufigen Gebrauch, den sie von dieser Ausnahme gemacht, könnte man sich berechtigt glauben, die Lizenz in eine Regel zu verwandeln; und man würde sehr Unrecht haben. Ich wenigstens kann nicht gestatten, dass eine solche Freiheit durch eine Regel als gut aufgenommen, ja nur geduldet werde im strengen Satze. Ich habe aber den Schüler solche Fülle aus den Werken älterer Meister vorführen wollen, damit sie wissen, woran sie sich zu halten haben, wenn sie ihnen zufällig begegnen. Jedenfalls wüsste ich die so harte Verletzung der Regel nicht zu rechtfertigen und die Tradition hat uns auch keine Gründe überliefert, auf welchen dieses fehlerhafte Verfahren unserer Alten hätte beruhen können. Ich kann mir nicht erklären, warum sie nicht anstatt es so zu machen:

Ex. 52.



lieber es so zu machen vorgezogen haben:
Ils n'ont pas aimé mieux suivre la règle en faisant:

Ex. 53.



Ex. 54.



eben so wie in folgendem Falle:
ainsi que dans le cas suivant:

wo man auch so hätte schreiben können:
où l'on pouvait faire ainsi:

Ex. 55.



In dem letzten Exempel finden sich zwei Dissonanzen, welche sich folgen und die Regel verletzen; dies ist zuweilen erlaubt, wenn die Dissonanzen sich stufenweise folgen; manchmal ist man durch Umstände dazu gezwungen. Wie aber die classischen Autoren es rechtfertigen wollen, wenn sie springende Dissonanzen schreiben, das begreife ich nicht, es wäre denn dass sie es der grössern Mannigfaltigkeit halber thäten und in Betracht auf die geringe Dauer der Viertelnoten, so wie endlich, weil die Terz sehr wenig springend und daher immer ziemlich leicht zu intoniren ist.

DISGRESSION SUPPLEMENTAIRE.

Lorsque la seconde noire du premier temps et même de chaque temps est dissonnante, les anciens contre-pointistes passaient quelquefois à la consonnance par un mouvement de tierce, ascendant ou descendant.

Par les exemples multipliés de cette exception à la Règle que l'on rencontre dans les auteurs Classiques, et l'usage réitéré que ceux-ci en ont fait, on pourrait croire que l'on doit convertir cette licence en principe. Mais à quoi servirait la règle présente si l'on admettait un moyen qui la détruit? je préfère donc qu'une telle licence ne doit être ni admise ni tolérée dans le contre-point rigoureux. J'ai voulu mettre sous les yeux des élèves ces différents passages des vieux compositeurs, afin qu'ils sachent à quoi s'en tenir, lorsqu'en examinant les ouvrages des Classiques, ils rencontreront les endroits où cette licence aura été pratiquée. Il n'y a pas de tradition qui nous ait transmis la raison pour laquelle ces mêmes classiques ont dérogé à la règle d'une manière aussi fautive. Je ne conçois pas pourquoi au lieu de faire ainsi:

Voilà dans ce dernier exemple deux dissonnances qui se suivent et qui portent atteinte à la règle; mais il est permis dans certains cas d'en user ainsi, pourvu que ces dissonnances se suivent par mouvement conjoint; on rencontrera quelquefois de pareils endroits où l'on sera forcé de pratiquer deux dissonnances de suite. Pour revenir à ce que je disais plus haut, je ne vois aucune raison qui excuse les classiques, d'avoir employé les dissonnances disjointes, si ce n'est que pour avoir plus de variété, et considérant le peu de valeur qu'ont les noires, ils faisaient sauter la dissonnance d'un intervalle de tierce, qui est le plus petit après celui de seconde et par conséquent plus aisé à entendre.

3^{te} REGEL.

Man kann im 2 stimmigen Contrapuncte weder durch eine noch zwei, ja selbst 3 Viertelnoten eine verbotene Octaven und Quintenfolge vermeiden oder ihre Wirkung aufheben, selbst wenn man in gewissen Fällen die Gegenbewegung oder Sprünge, die noch grösser als eine Terz sind, anwendet.

RÈGLE 3^{me}

Ni une seule noire, ni deux ni quelquefois même trois noires dans le contre-point à deux parties, ne sautent deux quintes ou deux octaves, quoiqu'on emploie dans certains cas le mouvement contraire, et le saut plus grand qu'une tierce.

Ex. 56.

von einer Viertelnote
d'une noire



von zwei Viertelnoten
de deux noires



von drei Viertelnoten
de trois noires

**4^{te} REGEL.**

Wenn schon in der vorigen Art des Contrapunctes zu 2 Stimmen die Sprünge einer grossen und kleinen Sexte, der falschen Quinte und des Triton verboten waren, so wird das Verbot noch schärfer in dieser Art des Contrapunctes, wegen der geringen Dauer der Noten und der also noch grössern Schwierigkeit ihre Intonation vorzubereiten und zu bilden.

Man muss den Triton sogar dann als hart und unangenehm fürs Ohr so wie schwer zu treffen vermeiden, wenn man seine Zwischennoten alle, auf und abwärts schreiben könnte.

RÈGLE 4^{me}

Si l'on a défendu dans les espèces précédentes de contre-point à deux parties, les sauts de sixte majeure, et même mineure, et ceux de Triton et de fausse Quinte, ils sont encore plus fortement défendus dans l'espèce présente, à cause du peu de valeur des notes, et du peu de tems que la voix aurait à préparer et à saisir l'intonation des intervalles durs.

Il faut éviter aussi comme dur à entonner, et désagréable à l'oreille, l'intervalle de Triton, quand même on le parcourrait en le remplissant par des sons conjoints, soit en montant, soit en descendant.

Ex. 57.

Die Härte solcher Stellen kommt vorzüglich daher, dass die beiden Hauptnoten des Triton *F* und *H* sich immer an den Extremen der Melodie nach oben und unten finden, und da diese äussersten Töne sehr natürlich das Ohr stärker treffen als die zwischenliegenden, so folgt, dass es hier auch die Härte dieses Intervalles lebhafter fühlt und dass diese durch die Zwischentöne weder verwischt noch auch nur gemindert werden kann.

Es giebt indessen Fälle, wo der Triton durch eine stufenweise Tonfolge sich anwenden lässt, ohne die oben erwähnte Wirkung zu machen; dies ist nemlich dann der Fall, wenn sich die beiden Töne, welche denselben bilden, nicht an den äussersten Enden der Melodie finden, sondern nach unten und oben noch von andern Tönen gefolgt sind.

La dureté de ces passages provient de ce que le *SI* et le *FA* se trouvent toujours dans les élévations extrêmes du grave et de l'aigu de la mélodie, et comme les sons des extrémités sont plus appréciés par l'oreille que les sons intermédiaires, il s'en suit que l'oreille dans les cas que nous venons d'exposer, éprouve l'appréhension du Triton, sans que les autres sons puissent ni l'effacer totalement, ni même l'atténuer.

Il est des cas où le Triton, en montant et en descendant par des notes graduées, peut se pratiquer sans l'inconvénient que l'exemple ci-dessus vient de signaler. C'est lorsque les deux sons qui forment l'intervalle de Triton ne trouvent point aux deux extrémités de la mélodie, et sont ainsi contenus dans une série de sons conjoints.

Ex. 58.

Man sieht, dass in beiden vorhergehenden Exempeln der Triton zwischen zwei sehr angenehmen Tönen gleichsam versteckt ist, und dass durch dieses Mittel die unangenehme Wirkung, welche er hervorzubringen pflegt, fast ganz und gar verschwindet.

5^{te} REGEL.

Auch in dieser Art Contrapunct kann man wie in der vorigen Art in dem ersten Tacte der Partie des Contrapunctes eine Pause anbringen. Diese Pause soll aber nicht länger als eine Viertelpause und die folgende Note eine Consonanz sein.

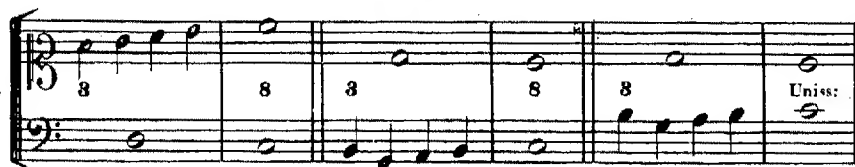
Ex. 59.



6^{te} REGEL.

Im vorletzten Tacte soll die erste Viertelpause des Contrapunctes so viel als möglich, eine Terz bilden. Wenn der Contrapunct in der obern Partie ist, so wird er stufenweise bis zur Octave des letzten Tactes steigen, und wenn er in der untern Stimme ist, wird er eine Terz abwärts schreiten, um hernach wieder stufenweise bis zur Octave oder dem Einklange des letzten Tactes sich fortzubewegen.

Ex. 60.



Diese Regel ist nicht von wesentlicher Strenge und man kann in jeder andern Weise verfahren, wenn der gegebene Gesang dieses Verfahren nicht eben gestattet.

Zum Schlusse der Regeln dieser Art des Contrapunctes theile ich noch eine Musterarbeit derselben von 4 Vierteln gegen eine ganze Note mit.

Ex. 61.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



On voit dans ces deux exemples, que le Triton est caché entre deux sons extrêmes d'un effet très doux, et que par ce moyen l'impression désagréable qu'il produit est beaucoup moins sensible, si elle n'est pas tout - à - fait détruite.

RÈGLE 5^{me}

Dans cette espèce de contre - point, on peut, à l'exemple de l'espèce précédente, employer un silence à la première mesure de la partie qui fait le contre - point; ce silence ne sera pas plus long qu'un soupir, et la note qui le suit doit être en consonnance.

RÈGLE 6^{me}

Dans l'avant dernière mesure, la première noire du contre - point doit être en tierce autant que faire se pourra. Si le contre - point est dans la partie supérieure, il montera par degré jusqu'à l'octave de la dernière mesure, et si le contre - point est dans la partie inférieure, il descendra d'un intervalle de Tierce, pour monter ensuite par degré jusqu'à l'octave ou à l'unisson de la dernière mesure.

Cette règle n'est pas de rigueur, et l'on pourra faire autrement lorsque le chant donné sera fait de manière à ne pouvoir amener cette disposition.

En terminant la présente espèce, je vais donner un modèle de quatre Noires contre une Ronde.

VOM 2 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE. VIERTE ART, ODER: ANWENDUNG DER SYNCOPÉ.

1^{te} REGEL.

Diese Art des Contrapunctes lässt nur 2 halbe Noten gegen eine ganze zu. Man nennt Syncope eine ganze Note, deren erste Hälfte sich auf der schwachen Zeit; und die andere Hälfte auf der starken Zeit des folgenden Tactes findet.



oder auch
ou bien



2^{te} REGEL.

Die Syncope soll auf der schwachen Zeit stets Consonanz sein, auf der guten kann sie nach Willkühr Consonanz oder Dissonanz sein. Wenn die Syncope auf der guten Zeit Consonanz ist, so hat man die Freiheit, die Melodie durch Sprünge oder stufenweise fortschreiten zu lassen.

BEISPIEL CONSONIRENDER SYNCOPEN.

EXEMPLES DES SYNCOPES CONSONNANTES.



Wenn die gute Zeit dissonirend ist, so soll man die Melodie unbedingt einen Schritt abwärts gehen lassen in die Consonanz. Man nennt dies die Dissonanz auflösen, wie das der Schüler wissen muss, wenn er einen Harmonie-Curs gemacht hat.

Si le tems fort est en dissonance, on doit faire descendre la mélodie d'un degré sur la consonance, et point autrement. On appelle cela résoudre une dissonance, comme l'élève doit en être instruit, s'il a fait un cours d'harmonie.

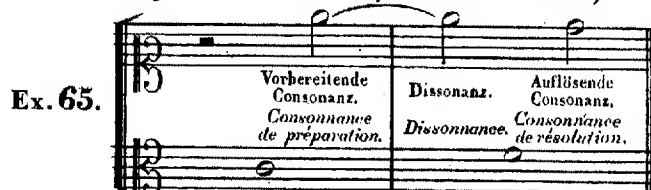


3^{te} REGEL.

Die Dissonanzen auf den starken Zeiten sollen eben so durch eine Consonanz vorbereitet wie aufgelöst werden.

RÈGLE 3^{me}

Les dissonances sur les tems forts doivent être préparées par une consonance, et résolues de même par une autre consonance.



In einer Reihe von dissonirenden Syncopen auf der guten Tactzeit, wird natürlicherweise die resolvirende Consonanz zugleich wieder vorbereitende für die folgende Dissonanz.

Dans une suite de syncopes dissonnantes sur le tems fort, la consonance de résolution devient naturellement la consonance de préparation par la dissonance qui lui succède.



Diese Dissonanzen sind nichts als Retardationen der Consonanzen; denn wenn man in dem vorigen Exempel die Dissonanzen unterdrückt, so bleibt nichts als eine Reihe von Consonanzen.

Ces dissonances ne sont que des retards des consonances, puisque en ôtant la dissonance de chaque mesure de l'exemple précédent, cette marche ne devient autre chose, sinon qu'une suite de consonances.

Ex. 67.

Man kann durch dieses Mittel also sogleich wissen, in welche Consonanz jede Dissonanz sich auflösen muss, und folglich auch, dass es verboten ist, eine Folge von Secunden in den Einklang, oder von Nonen in die Octave aufzulösen.

On connaît donc sur le champ par ce moyen, sur quelle consonnance doit se résoudre une dissonance: Par conséquent, il est défendu de faire une suite de secondes résolues sur l'Unisson et une suite de neuvièmes résolues sur l'Octave.

Ex. 68.

Wenn man die Dissonanz jedes Tactes des vorhergehenden Exempels wegnimmt so bleibt einmal eine Reihe von Einklängen, und das anderemal eine Reihe von Octaven.

En ôtant la dissonance de chaque mesure de ces exemples, il en résulte une suite d'Unissons à l'égard des secondes, et une suite d'8^{ves} à l'égard des neuvièmes.

Ex. 69.

Dasselbe Verbot hat statt, wenn der Contrapunct in der unteren Stimme ist; daher können auch da die Secunden nicht in den Einklang, oder die Nonen in die Octaven aufgelöst werden.

La même défense a lieu, lorsque le contre-point est dans la partie inférieure, et que l'on croirait pouvoir employer ces mêmes suites. Par une conséquence de ce précepte, on ne doit point pratiquer des suites de dissonances, comme celles de l'exemple suivant.

Ex. 70.

Denn wenn man die Syncopen wegnähme, würde eine Reihe verbotener Consonanzen bleiben.

En ôtant partout la syncope, on aura une suite défendue de consonances.

Ex. 71.

Wenn man die Dissonanzen nicht anwendet, so läuft man Gefahr, Octaven - und Quintenfolgen zu schreiben.

Sans employer les dissonances, on peut encourir aussi le danger de faire des Octaves de suite, ainsi que des Quintes.

Ex. 72.

Man kann sogleich aus dem folgenden Exempel von der fehlerhaften Führung des vorhergehenden Beispiels - Satzes sich überzeugen.

En ôtant les syncopes, on aura la conviction de la marche fautive de l'exemple précédent.

Ex. 73.



Man wird zugleich aus dem Vorbergehenden erschen, dass man nur die Syncope in jedem Tacte wegzunehmen hat, um sich sogleich zu überzeugen, ob man alle Regeln der in Rede stehenden Art des Contrapunctes wirklich befolgt und angewendet hat.

4^{te} REGEL.

Im zweistimmigen Contrapuncte der gegenwärtigen Gattung muss man sich so viel als möglich enthalten, die Quarte und Nonc anzuwenden. Man muss ihnen die Septime vorziehen, wenn der Contrapunct in der Oberstimme; - die Secunde, wenn er in der untern Partie liegt.

5^{te} REGEL.

Das Gesetz zu syncopiren soll in jedem Tacte angewendet werden. Wenn indess diese Verbindlichkeit es zu schwierig machte, die Melodie in einer mittlern Höhe zu erhalten; wenn die Syncope sie zu hoch oder zu tief trüge; oder wenn die Syncope gleichartige Phrasen einander zu sehr näherte; oder wenn endlich die Phrasen dadurch zu verwirrend würden: so soll man einen oder höchstens zwei Tacte lang nicht syncopiren. Immerhin soll man sich dieses Hilfsmittels nur dann bedienen, wenn es gar keine andere Möglichkeit giebt.

6^{te} REGEL.

In dieser Gattung soll man im vorletzten Tacte durchaus die Syncope der Septime anwenden, wenn der Contrapunct in der Oberstimme, - der Secunde aber, wenn er in der Unterstimme ist.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



7^{te} REGEL.

Auf dieselbe Weise wie in dem Contrapuncte von zwei halben Noten gegen eine ganze, kann man in dieser Gattung im ersten Tacte eine halbe Pause setzen, bevor man den Contrapunct beginnt.

Ex. 74.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



RÈGLE 7^{me}

A l'instar du contre-point à deux Blanches contre une Ronde, on pourra dans l'espèce actuelle employer une demi pause à la première mesure, avant que de commencer le contre-point.

Ex. 75.

BEISPIEL EINER UEBUNG DER GEGENWÄRTIGEN GATTUNG.
EXEMPLE D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



VOM 2 STIMMIGEN CONTRAPUNCT.

FÜNFTE ART, ODER:
DER VERZIERTE CONTRAPUNCT.

Diese Art ist eine Zusammensetzung der vier vorhergehenden, wechselsweise in der Stimme angewendet, welche den Contrapunct macht, indem man zu den schon bekannten Figuren Achtelnoten und punctirte halbe Noten fügt.

1^{te} REGEL.

Die Achtelnoten, welche man anwenden will, müssen sich stufenweise, selten in entgegengesetzter Art folgen. Um den alten Meistern zu folgen, sollte man nie mehr als zwei Achtelnoten in einem Tacte anbringen. Die Achtel sollen sich niemals in der ersten Hälfte einer Tactzeit, sondern nur in der zweiten finden.



Wenn man vier Achtel in einem Tacte anbringt, so sollen sie unter die zwei letzten Hälften jeder Zeit vertheilt sein, sich aber nicht unmittelbar folgen.



Im Allgemeinen muss man von dieser Figur einen sehr mässigen Gebrauch machen, ausserdem würde der Contrapunct zu sehr hüpfend und seinem eigenthümlichsten Character fremd.

Die Achtelnoten sind übrigens denselben Regeln unterworfen wie die Viertelnoten, was ihre Anwendung als durchgehende Dissonanzen anlangt. Späterhin werden wir sehen, wie man sie rücksichtlich der vorbereiteten Dissonanzen anwenden soll.

2^{te} REGEL.

Man muss Sorge tragen die Melodien so elegant als möglich zu machen, ohne indess gegen den ernstesten Character des strengen Styls zu verstossen. Es ist hier an seinem Platze zu erinnern, dass die schiefe und die Gegenbewegung, folglich auch die Syncope die besten Mittel sind, im verzierten Contrapuncte elegant zu sein. Eben so glauben wir bemerken zu müssen, dass man vor allen Dingen den zu häufigen Gebrauch gewisser Formen vermeiden, vielmehr möglichst alle in schöner Mischung anwenden müsse.

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES

CINQUIÈME ESPÈCE:
CONTRE-POINT FLEURI.

Cette espèce est un composé des quatre espèces précédentes, employées tour-à-tour dans la partie qui fait le contre-point, en ajoutant aux figures déjà connues, les croches et les blanches pointées.

RÈGLE 1^{re}

Les croches doivent se succéder par mouvement conjoint, et rarement par mouvement disjoint. Il faudrait, pour suivre le style des anciens compositeurs, ne pas placer plus de deux croches dans chaque mesure. Ces croches ne doivent jamais se trouver dans la première moitié d'un tems, mais bien dans la seconde.

Si l'on emploie quatre croches dans une mesure, elles doivent être réparties entre les deux dernières moitiés de chaque tems, et non pas se succéder consécutivement.

und nicht
et non pas



En général, il faut user sobrement de cette figure, et ne pas trop multiplier les croches, sans quoi le contre-point deviendrait trop sautillant, et s'éloignerait du style propre à ce genre de composition.

Les croches sont, du reste, soumises aux mêmes loix que les noires, relativement aux dissonances passagères. On verra plus bas comment on doit les employer à l'égard des dissonances préparées.

RÈGLE 2^{me}

Il faut avoir soin de mettre le plus d'élégance possible dans la mélodie, sans dénaturer pourtant, ainsi que nous renons de le dire, le caractère sérieux du style du contre-point rigoureux. Il n'est pas déplacé de rappeler ici, que les mouvements contraire et oblique, et par conséquent la syncope, sont les meilleurs moyens à employer pour être élégant dans le contre-point fleuri. Il est essentiel aussi de faire observer qu'en employant toutes les figures de notes permises, il faut les entremêler avec adresse, pour éviter le retour trop fréquent des mêmes formes.

3^{te} REGEL.

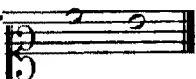
Der Punct dient zur Verminderung der ganzen Note, indem er sie erst in eine halbe Note punctirt und hernach in eine Viertel Note oder zwei Achtel verwandelt.

RÈGLE 3^{me}

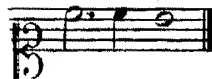
Le point sert de diminution à la Ronde, attendu qu'il la change d'abord en une Blanche pointée, ensuite en une noire ou deux croches.

Ex. 78.

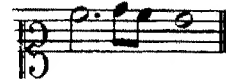
Einfacher Anblick.

Aspect simple.

Erste Verminderung
oder Variation.
*Première diminution
ou Variation.*



Zweite Verminderung
oder Variation.
*Seconde diminution
ou Variation.*



Diese Arten von Variationen können auch in den Syn-
copen statt haben, und dann vermindert man dadurch die
Dauer der Dissonanzen. Diese Verminderungen geben
der Melodie viel Angenehmes.

*Ces sortes de variations peuvent avoir lieu aussi
dans les syncopes; et par ce moyen on diminue la
valeur des dissonances. Ces diminutions donnent
beaucoup de grâce à la mélodie.*

Gewöhnlich.
aspect simple. 1^{te} Variation. 2^{te} Variation. 3^{te} Variation. 4^{te} Variation.

Ex. 79.

Gewöhnlich.
aspect simple. 1^{te} Variation. 2^{te} Variation. 3^{te} Variation. 4^{te} Variation. 5^{te} Variation. 6^{te} Variation.

4^{te} REGEL.

Der Contrapunct dieser Art ist, was den vorletzten
Tact anlangt, derselben Regel wie der der vorher-
gehenden Art unterworfen. Man schlage in diesem
Betracht die 6^{te} Regel nach, wo auch von dem er-
sten Tacte gesprochen wird, der hier wie dort be-
handelt werden kann und soll.

RÈGLE 4^{me}

*Le contre - point dans cette espèce, est soumis à
l'égard de l'avant-dernière mesure à la même règle
que dans l'espèce précédente; on consultera donc
pour cela la règle sixième de la syncope, où l'on
parle aussi de la première mesure qui doit être trai-
tée de même dans le contre - point fleuri.*

Ex. 80.

BEISPIEL EINER UEBUNG DER GEGENWÄRTIGEN GATTUNG.
EXEMPLE D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



VOM 3 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE.

ERSTE GATTUNG — NOTE GEGEN NOTE.

Der Contrapunct zu drei Stimmen ist nicht so streng als der zu zwei; man kann sogar sagen, dass die eigentliche Strenge nur diesem angehört. Die Strenge der Regeln mildert sich in demselben Maasse, als sich die Schwierigkeiten vermehren; und diese hinwieder vermehren sich, je mehr die Zahl der Stimmen anwächst, die man zusammen auftreten lassen soll. Demungeachtet muss man nicht glauben ganz von der Strenge der Regeln dieses Styles befreit zu sein; es ist noch immer eine grosse Distance von hier bis zu dem modernen Style; hier ist noch lange nicht so viel erlaubt als dort, wo fast keine Regel mehr in Ehren gehalten wird.

1^{ste} REGEL.

In dieser Gattung des Contrapunctes sollte die Harmonie in jedem Tacte ganz vollständig sein, sofern dadurch der Gesang nicht zu springend und also zu schwierig auszuführen werden würde. Das ist aber nicht immer zu erreichen möglich; darum muss man schon mitunter ein Intervall unterdrücken und einanderes verdoppeln, was auch durch die dadurch entstehende Mannigfaltigkeit manchmal angenehme Wirkung erregt.

Ex. 81.

Jeder Accord dieses Beispiels ist vollständig; aber obgleich die Stimmen gut genug geführt sind, so sind sie doch noch sangbarer in dem folgenden Exempel, wo die Accorde nicht alle vollständig sind.

Ex. 82.

Dies Exempel, weniger vollständig in den Accorden als das erste, ist dadurch gerade leichter und angenehmer geworden.

CONTRA-POINT À TROIS PARTIES.

PREMIÈRE ESPÈCE — NOTE CONTRE NOTE.

Le contre-point à trois n'est pas aussi rigoureux que le contre-point à 2 parties; on peut dire même que la stricte rigueur n'appartient véritablement qu'à ce dernier. La sévérité des règles s'adoucit à mesure que les difficultés se multiplient, et ces difficultés augmentent en raison du nombre de parties qu'on doit faire marcher ensemble. Cela n'est pas toutefois une raison pour s'affranchir entièrement de la rigueur attachée à ce genre de composition, car il y a encore bien loin des facilités accordées à ce genre de composition, à celles qu'on peut se permettre dans le système de musique moderne.

RÈGLE 1^{re}

Dans cette espèce de contre-point, l'harmonie devra être complète dans chaque mesure toutes les fois qu'on le pourra sans rendre la mélodie trop disjointe, et par conséquent trop difficile. On sera donc quelquefois forcé, au lieu d'employer toujours des accords complets, de supprimer un membre d'un accord, pour doubler l'un de ceux qui restent, afin d'obtenir une mélodie plus aisée dans les parties, et en même temps plus de variété dans les effets, variété qui résulte du mélange des accords complets et des accords incomplets.

Chaque accord de cet exemple est complet; mais quoique les parties chantent assez bien, elles chantent encore mieux dans l'exemple suivant, où les accords ne sont pas complets partout.

Ce second exemple, moins complet que le premier, est, par cela même, plus facile et plus élégant.

2^{te} REGEL.

Der erste Tact soll in der Regel den Dreiklang haben; es kann indess wegen des Stimmumfangs oder wegen des folgenden Tactes vorkommen, dass man gezwungen ist den Dreiklang statt in dieser Lage $\frac{5}{1}$ in dieser $\frac{3}{1}$ anzuwenden, oder selbst ein Intervall zu unterdrücken. Man kann im letztern Falle von folgenden Formeln Gebrauch machen: $\frac{3}{1}$ oder $\frac{8}{1}$ oder $\frac{5}{1}$ oder $\frac{8}{1}$ oder $\frac{8}{1}$, welche letztere Formel die Wirkung des Einklangs erzeugt, deren man sich besonders nur zum Anfange bedient.

Was die Anwendung des Dreiklangs im letzten Tacte betrifft, so kann man folgenden Formeln folgen: $\frac{1}{1}$ oder $\frac{8}{1}$ oder $\frac{8}{1}$ oder $\frac{5}{1}$ oder $\frac{5}{1}$; aber das ist oft sehr schwierig, ja wohl unmöglich, wenn zumal der Cantus firmus in der Unterstimme liegt, dann muss man fast immer mit der Terz und Octave endigen. Die alten Meister schlossen immer mit der grossen Terz, selbst die Molltonarten; sie geben als Grund an, dass die kleine Terz viel unvollkommener sei als die grosse, also letztere auch mehr geeignet damit zu schliessen.

3^{te} REGEL.

Die Stimmen sollen in wohlberechneter Entfernung zu einander stehen; je mehr sie sich einander nähern, desto besser wird die Wirkung sein. Ausnahmen von dieser Regel sollen nur sehr selten gestattet werden. Um die Beachtung dieser Regel zu erleichtern, wird zuweilen erlaubt, dass sich die Stimmen durchkreuzen.

4^{te} REGEL.

Es ist im dreistimmigen Contrapuncte wie im zweistimmigen verboten, verdeckte Quinten und Octaven sowohl in den äussern als in nur einer äussern und einer Mittelstimme zu machen.

Man kann, aber nur sehr selten, diese Regel umgehen (immer nur was die Mittelstimme anlangt) im Falle dass die genaue Beachtung derselben die Fortschreitung der andern Stimmen erschwerte oder noch ärgere Uebel in Rücksicht des folgenden Tactes erzeugte.

Es ist durchaus keine Ausnahme zulässig, was zwei äussere Stimmen anlangt.

BEMERKUNG.

Es ist unnüthig die Lehre von den Quinten und Octaven hier zu wiederholen, siehe: hauptet für alle Compositionsarten ihre ganze Bedeutung.

Das Verbot, zwei verdeckte Quinten oder Octaven zwischen den beiden äussern Stimmen zu machen, gehört gleichfalls in jede Gattung des strengen Styls.

5^{te} REGEL.

In unvollständigen Accorden muss man sich hüten, die Terz oder Sexte in zwei Stimmen auf einmal hören zu lassen (zu verdoppeln). Dies ist verboten wegen ihrer Unvollkommenheit und weil die Harmonie zu arm erscheinen würde.

RÈGLE 2^{me}

La première mesure doit, en général, être occupée par l'accord parfait; il peut arriver cependant, à cause du diapason ou de l'étendue des voix, ou bien à cause de la mesure qui suit, qu'au lieu d'employer l'accord parfait dans cette direction $\frac{3}{1}$ on soit forcé de l'employer de cette manière $\frac{3}{2}$, et même d'en retrancher quelque membre. On a dans ce cas les formules suivantes dont on pourra faire usage, savoir: $\frac{3}{1}$ ou $\frac{8}{1}$ ou $\frac{5}{1}$ ou $\frac{8}{1}$ ou $\frac{8}{1}$. cette dernière formule présentant partout le même son, produit le même effet que l'unisson. Il est permis de commencer de cette manière.

Quant à l'emploi de l'accord parfait dans la dernière mesure, voici les formules qu'on doit employer $\frac{1}{1}$ ou $\frac{8}{1}$ ou $\frac{5}{1}$ ou $\frac{5}{1}$ ou $\frac{5}{1}$ autant que faire se peut, mais il est souvent difficile, et quelquefois même impossible, d'employer une de ces formules lorsque le chant donné est dans la partie inférieure, il faut presque toujours dans ce cas finir par la tierce et l'octave; les anciens compositeurs finissaient toujours par la tierce majeure, quelque soit la nature du mode principal, et ils donnaient pour raison que la tierce mineure étant bien plus imparfaite que la tierce majeure, celle-ci est plus propre à finir que l'autre.

RÈGLE 3^{me}

Les parties doivent être entre-elles à une distance convenable l'une de l'autre, et plus elles seront rapprochées, meilleur sera l'effet qui en résultera. Il y a des cas où cette règle subit des exceptions, mais il faut tâcher qu'ils soient rares, et l'on doit faire en sorte de les éviter, à moins que cela ne soit réellement impossible. Pour faciliter les moyens d'observer cette règle, on permet, dans une position difficile, de faire passer une des parties supérieures, au-dessous d'une partie inférieure.

RÈGLE 4^{me}

Il est défendu dans le contre-point à trois parties, comme dans celui à deux, de faire des quintes ou des octaves cachées soit entre les deux parties extrêmes, soit entre la partie intermédiaire et l'une des deux autres parties.

On peut, mais bien rarement, déroger à cette règle (pour ce qui regarde la partie intermédiaire seulement) dans le cas où la stricte observation de cette défense gênerait la marche des deux autres parties, ou bien ferait naître quelque incongruité plus grave à l'égard de la mesure suivante.

Il n'y a pas d'exception à l'égard des deux parties extrêmes entre-elles.

OBSERVATION.

Il est inutile de parler ici de la règle qui défend les deux quintes et les deux octaves de suite, puisque cette règle est commune à toute espèce de composition.

La défense de faire deux quintes ou deux octaves cachées entre les deux parties extrêmes, appartient aussi à toute espèce de composition rigoureuse.

RÈGLE 5^{me}

Dans l'emploi des accords incomplets, il ne faut pas faire entendre la tierce ou la sixte dans deux parties à la fois. Il est défendu de doubler l'une ou l'autre à cause de leur imperfection, et parce qu'elles rendraient l'harmonie trop pauvre.

Aus dem entgegengesetzten Grunde ist die Octave und Quinte zu verdoppeln empfohlen, weil sie nemlich die vollkommensten Consonanzen sind. Doch auch diese Regel ist nicht ohne Ausnahmen: der guten Harmonie, der bessern Stimmenführung halber und endlich auch um noch gröbere Fehler zu vermeiden, kann man, wenn es kein anderes Mittel mehr giebt, auch die unvollkommenen Consonanzen verdoppeln.

La quinte et l'octave doublées sont permises dans l'emploi des accords incomplets à cause de leur perfection. Cette règle cependant est sujette à beaucoup d'exceptions, et il est bien des cas où, pour la bonne harmonie, pour la bonne conduite des parties, et enfin pour éviter des fautes graves, on peut doubler les consonnances imparfaites, si l'on a essayé sans succès tous les moyens de faire autrement.

BEISPIELE NACH DER STRENGE DER REGEL.
EXEMPLES DE CETTE RÈGLE SUIVIE A LA RIGUEUR.

Ex. 83.



6^{te} REGEL.

Die höhern Stimmen sollen nie mit den untern Stimmen eine Quarte bilden, oder was gleichviel ist, man soll nie den $\frac{4}{1}$ Accord anwenden. Die Quarte ist zwischen einer mittlern und höhern Partie nur so $\frac{6}{1}$ und im unvollständigen Dreiklang nur so $\frac{8}{1}$ erlaubt, gerade so wie man ihn in dem ersten und letzten Tacte anwenden kann.

7^{te} REGEL.

Der Accord soll in dem vorletzten Tacte immer vollständig sein.

Wir theilen hier nur ein Exempel von einem 3-stimmigen contrapunktischen Satze mit.

RÈGLE 6^{me}

Les parties supérieures ne doivent jamais se trouver en quarte avec la partie inférieure, par conséquent on ne devra jamais employer l'accord de quarte et sixte. La quarte entre la partie intermédiaire et la partie supérieure est permise, comme par exemple dans l'accord $\frac{6}{3}$, ou dans l'accord parfait incomplet, selon cette formule $\frac{8}{3}$, tel qu'on peut l'employer dans la première et dans la dernière mesure.

RÈGLE 7^{me}

L'accord doit être toujours complet dans l'avant-dernière mesure.

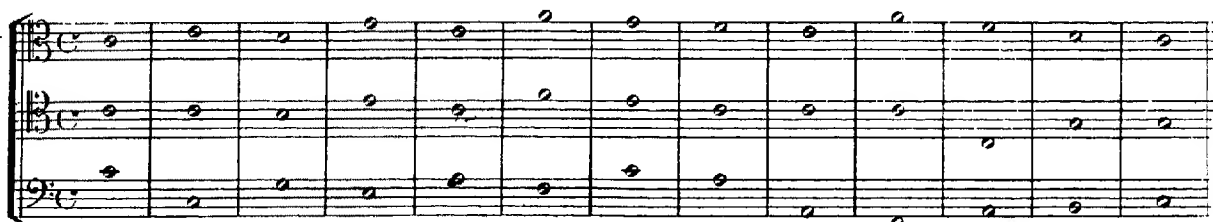
Pour terminer, on va mettre sous les yeux de l'élève un exemple d'une leçon à trois parties, de cette espèce.

Ex. 84.

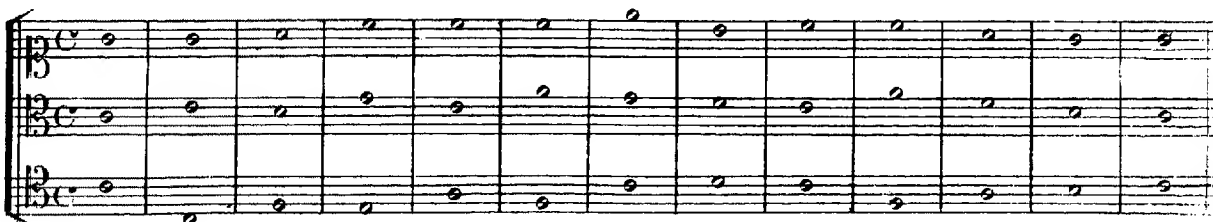
Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



VOM 3 STIMMIGEN CONTRAPUNKTE.

ZWEITE GATTUNG:

ZWEI HALBE GEGEN EINE GANZE NOTE.

1^{ste} REGEL.

Diese Gattung ist denselben Regeln unterworfen, als die zweite Gattung des zweistimmigen Contrapunctes, mit dem Unterschiede jedoch, dass man mittelst der zwei halben Noten zwei Quinten auf folgende Weise vermeiden kann:

Ex. 85.



Die Fortschreitung der Mittelstimme, welche im zweistimmigen Satze verboten sein würde, ist hier geduldet, weil die Oberstimme ihre Fehlerhaftigkeit verbirgt. Diese Lizenz ist aber keinesweges in den äussern Stimmen zulässig; denn selbst im erstern erlaubten Falle soll man sie sich nur selten und mit Vorsicht erlauben.

2^{te} REGEL.

Die zwei halben Noten gegen eine ganze müssen in jedem Tacte in eine und dieselbe Stimme gelegt sein; die andern beiden Stimmen dürfen nur ganze Noten haben.

Ex. 86.



oder auch
ou bien



oder auch
ou bien

3^{te} REGEL.

Auf der starken Zeit darf man die Terz niemals verdoppeln, wohl aber ist erlaubt auf der schwachen.

Ex. 87.



Es giebt Fälle wo man die Verdoppelung der Terz auf der guten Zeit nicht vermeiden kann, doch sollen diese Fälle nur selten vorkommen.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES.

SECONDE ESPÈCE:

DEUX BLANCHES CONTRE UNE RONDE.

RÈGLE 1^{re}

Cette espèce de contre-point est soumise aux mêmes lois que la deuxième espèce du contre-point à deux parties, avec cette différence néanmoins, qu'on peut, à la faveur des deux blanches soutenues par l'accord parfait complet, sauter deux quintes placées chacune dans le tems fort de la mesure, ainsi que l'exemple suivant l'indique.

La mélodie de la partie du milieu, qui serait défendue à deux parties, est ici tolérée, à cause de la partie aigue, qui cache par son harmonie le défaut de celle du milieu. Cette licence n'est point d'autant admise dans les parties extrêmes; et quoique tolérée dans la partie du milieu, il faut n'en pas faire abus, et ne la pratiquer que dans les cas les plus difficiles.

RÈGLE 2^{me}

Les deux blanches contre une Ronde, ne doivent être placées à chaque mesure que dans une même et seule partie à la fois, les deux autres parties n'auront que des Rondes.

RÈGLE 3^{me}

Il faut éviter de doubler la tierce au tems fort de la mesure; cette défense n'est point pour le tems faible, où l'on peut doubler la tierce.

Il est des cas où l'on ne peut pas éviter le redoublement de la 3^e au tems fort, mais ces cas sont, ou du moins doivent être fort rares.

4^{te} REGEL.

Der Einklang ist auf der guten Zeit nicht eher erlaubt, als bis man es wirklich nicht anders machen kann. Er ist in dem ersten und letzten Tacte erlaubt und man duldet ihn auf der schlechten Zeit.

Ex. 88.

5^{te} REGEL.

Die Stimme, welche die 2 halben Noten macht, soll auf der schwachen Zeit des ersten Tactes anfangen und die starke Zeit durch eine Pause ausgefüllt sein: das ist eleganter, als wenn man mit dem vollen Tacte beginnt.

Ex. 89.

6^{te} REGEL.

Man kann in dieser wie in allen folgenden Gattungen des Contrapunctes in schwierigen Fällen die Stimmen sich kreuzen lassen, nur darf es nie längers während eines oder zweier Tacte geschehen.

7^{te} REGEL.

Es ist in der zweiten Gattung des 2 stimmigen Contrapunctes verboten worden, einen und denselben Ton in der Stimme, welche die halben Noten hat, zweimal zu setzen. Diese Regel wird hier gleichfalls beibehalten, obwohl sie Ausnahmen unterworfen ist, welche sogar die Werke classischer Meister autorisiren. Gleichwohl kann eine Ausnahme eigentlich nur in dem vorletzten Tacte gestattet werden, um Uebelständen auszuweichen, welche oft durch die Natur des Canto fermo veranlasst sind, wie in dem folgenden Beispiele.

Gegebener Gesang
Chant donné.

Ex. 90.

In diesem Exempel finden wir x einen Einklang auf der guten Zeit und mit der Oberstimme, und xx denselben Fall zwischen Mittel- und Unterstimme. Um diese Verstöße vermeiden zu lehren, geben wir zwei andere Fälle, in denen sie vermieden sind bei übrigens strenger Beachtung der vorgeschriebenen Regeln.

RÈGLE 4^{me}

L'unisson au tems fort n'est permis, que lorsqu'on ne peut vraiment faire autrement; il est permis à la première, et à la dernière mesure. On le tolère au tems faible.

RÈGLE 5^{me}

La partie qui fait les deux blanches doit commencer au tems faible de la première mesure, le tems fort sera occupé par une demi-pause, il est plus élégant de commencer ainsi,

RÈGLE 6^{me}

Soit dans la présente espèce, soit dans les suivantes, on peut, comme on l'a fait remarquer dans l'espèce précédente, dans les situations gênantes, croiser les parties, c'est-à-dire de faire passer la partie supérieure au dessous de la partie inférieure. Toutefois, cette faculté n'est accordée que pendant une ou deux mesures au plus.

RÈGLE 7^{me}

Il a été défendu dans la deux espèce du Contre-point à deux parties de frapper deux fois le même son dans la partie qui fait les deux blanches. Cette défense est maintenue dans la présente espèce, quoique cette règle soit sujette à exception, et que l'exception soit autorisée même par l'exemple des compositeurs classiques. L'exception a lieu seulement dans l'avant-dernière mesure, et pas ailleurs; elle est destinée à prévenir les incongruents qui résulteraient de la nature du chant donné, comme dans l'exemple suivant.

Le contre-point combiné de la manière exposée dans ces deux exemples offre d'un côté x l'unisson au tems fort avec la partie supérieure, et le même incongruent de l'autre côté xx avec la partie inférieure. Pour éviter ces deux défauts, offrons deux autres exemples qui pareront à ces incongruents, tout en remplissant les règles prescrites.

Ex. 91.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Auf diese Weise, Anwendung machend von der vorerwähnten Ausnahme, vermeidet man die letztgedachten Uebelstände der Einklänge auf den guten Zeiten; und weil keine Regel existirt, welche die Syncope in dieser Gattung verbietet, so kann man sie anwenden ohne zu fehlen, wenigstens so lange es nur im vorletzten Tacte geschieht. Gleichwohl rathen wir, es nur sehr selten zu thun. Die folgenden Exempel werden beweisen, dass es in vielen Fällen sehr leicht ist, der Syncope im vorletzten Tacte auszuweichen.

De cette manière, en faisant usage de l'exception que nous venons de mentionner, on évite les inconvénients qu'on rencontrait dans les exemples précédents; et puisqu'il n'existe pas de loi expresse qui défende la syncope dans cette espèce, on peut donc l'y admettre sans devenir répréhensible, pourvu qu'elle ne soit pas employée ailleurs qu'à l'avant-dernière mesure. Toutefois, si l'on peut se passer de cette dissonnance on doit le faire. Les exemples suivants démontreront qu'il est beaucoup de positions où il est très facile d'éviter la syncope dans l'avant-dernière mesure.

Ex. 92.



Es giebt noch andere Manieren; wir überlassen dem Schüler sie selbst zu finden.

Il y a d'autres manières que nous n'indiquons pas, nous laissons à l'élève le soin de les trouver.

Ex. 93.

MUSTER EINER LEBUNG DER GEGENWÄRTIGEN GATTUNG.
MODÈLE D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



Gegebener Gesang.
Chant donné.



VOM 3 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE.

DRITTE GATTUNG:

VIER VIERTEL GEGEN EINE GANZE NOTE.

Man soll im Allgemeinen hier sich aller der Regeln erinnern, welche in der 3^{ten} Gattung des 2 stimmigen Contrapunctes hinsichtlich der 4 Viertel sind vorgeschrieben worden. Diese Regeln gelten auch hier.

1^{ste} REGEL.

Man muss Sorge tragen den Dreiklang zu Anfang der guten Zeit des Tactes ganz vollständig auftreten zu lassen; sollte das nicht möglich sein, so muss man ihn zu Anfang der schwachen Zeit unbedingt geben.

Ex. 94.



Obgleich diese Regel einigermaßen unbedingt nöthig ist, so giebt es doch auch Ausnahmen, weil man ihn manchmal weder zum Anfange der starken, noch schwachen Zeit kann hören lassen, da noch überdies die schwache Zeit mit einer durchgehenden Dissonanz anfangen kann. Solche Ausnahmen sind erlaubt, doch soll man sie sich selten verstatten; besser ist es an der ganzen Strenge der Regel zu halten.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES.

TROISIÈME ESPÈCE:

QUATRE NOIRES CONTRE UNE RONDE.

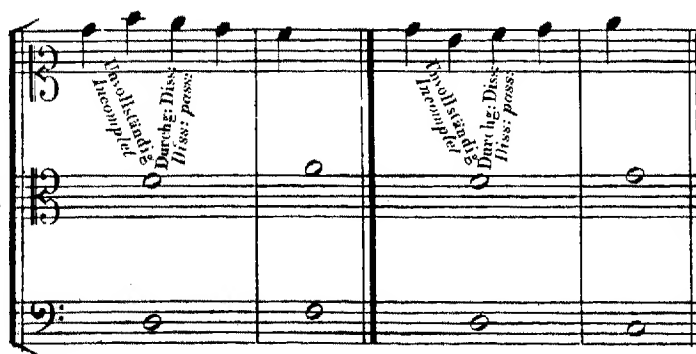
On doit se rappeler tout ce qui a été prescrit dans la 3^{me} espèce de contre-point à deux parties, relativement aux quatre noires. Dans l'espèce présente, elles sont soumises aux mêmes préceptes.

RÈGLE 1^{re}

Il faut tâcher, autant qu'il sera possible, de faire entendre l'accord parfait complet au commencement du tems fort de la mesure, et si l'on n'en trouve le moyen, il est indispensable de le faire entendre au commencement du tems faible.

Quoique cette règle soit en quelque sorte de toute nécessité, il est des cas où elle peut avoir des exceptions, puisqu'il arrive quelquefois que l'on ne peut faire entendre l'accord complet, ni au commencement du tems fort, ni à celui du tems faible, et qu'en outre le tems faible peut commencer par une dissonance passagère. Ces exceptions sont recues, et ne sont point imputées en faute. Quoiqu'il en soit, il faut chercher, autant que l'on peut, à exécuter la règle dans toute sa rigueur.

Ex. 95.



2^{te} REGEL.

Auch die vier Viertelnoten sollen hier nur von einer Stimme ausgeführt werden, die andern sollen ganze Noten haben.

3^{te} REGEL.

Die Syncopen in dem vorletzten Tacte können der vier Viertelnoten halber nicht angewendet werden, wie das in der vorigen Gattung erlaubt wurde. Hiernach folgen verschiedene Beispiele, wie man mit Viertelnoten schliessen kann.

RÈGLE 2^{me}

Dans l'espèce précédente, une seule partie faisait les deux blanches, tandis que les deux autres parties n'avaient que des rondes; on doit, dans la présente espèce, suivre le même ordre, à l'égard des quatre noires.

RÈGLE 3^{me}

La syncope, qui avait été permise à l'avant-dernière mesure dans l'espèce précédente, ne l'est pas dans celle-ci, puisqu'elle ne peut y avoir lieu, à cause des quatre noires. On va donner plusieurs exemples de différentes manières de terminer.

Ex.96.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

BEISPIELE DER GEGENWÄRTIGEN GATTUNG.
EXEMPLES D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.



Wenn der Schüler recht geübt ist in dieser Gattung und die Viertelnoten wechselweis in alle Partien gebracht, könnte er auch die vorige Gattung mit dieser vermischen, d. h. bald halbe, bald Viertelnoten in der in folgenden Exempeln angewandten Weise anbringen. Man muss dann wohl beobachten, dass die Stimme, welche die halben Noten ausführt, nach derjenigen anfangs, welche die Viertel macht.

Après que l'élève se sera exercé de cette manière, et en plaçant tour-à-tour les noires dans chaque partie, il pourra entremêler l'espèce précédente, c'est-à-dire les deux Blanches, avec la présente, de la façon indiquée dans les exemples suivants. Il faut alors que la partie occupée par les blanches commence après celle qui sera remplie par les noires. (Voyez les exemples ci-après)

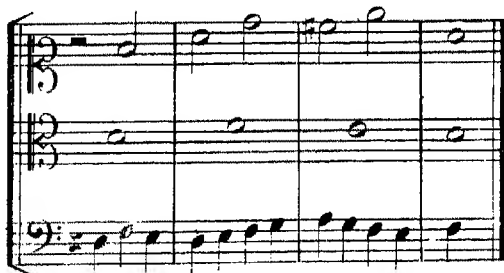
Ex. 97.



oder auch
ou bien



oder auch
ou bien



oder auch
ou bien



In diesem Wechsel der beiden Gattungen ist fast nicht möglich, dass nicht eine der Stimmen sich in Sprüngen bewege. Man muss sich also der Regel entschlagen, welche vorzugsweise einen fließenden Gesang vorschreibt.

Dans ce mélange des deux espèces, il est presque impossible que l'une des deux parties ne soit pas presque continuellement disjointe. Il faut donc renoncer à la rigueur de la règle, qui prescrit d'employer le mouvement conjoint de préférence à l'autre.

VIERTE GATTUNG, ODER: VON DER SYNCOPE.

Es ist wohl zu bemerken, dass in allen Contrapunctarten, von denen wir in der Folge noch zu reden haben, auf jede derselben immer alle diejenigen Regeln angewendet werden müssen, welche wir in dergleichen Gattung des zweistimmigen Contrapunctes schon aufgestellt haben. Sie dienen immer wieder als Gesetz und hier z. B. handelt es sich nur noch, zu zeigen, auf welche Weise man während der Syncope eine dritte Stimme einführen kann.

1^{ste} REGEL.

Es ist schon erwähnt worden, dass in dem strengen Style der Alten die Syncope oder Dissonanz nur ein Vorhalt, eine Retardation der Consonanz ist. Daraus folgt, dass die Syncope keinesweges die Natur des Accords zerstört, in welchem sie vorkommt, sondern nur den Eintritt eines consonierenden Intervalles desselben verzögert. Die Dissonanz muss daher, nachdem sie durch eine vorhergehende Consonanz ist vorbereitet worden, abwärtssteigend aufgelöst werden, d. h. in die Consonanz fortschreiten, deren Eintritt sie verzögert hat.



Die übrigen Intervalle müssen also im Augenblicke der Syncope mit dem dieselbe auflösenden Tone consoniren.

BEMERKUNG.

Was in der vorigen Regel in Bezug auf die in eine der zwei obern Stimmen gelegte Syncope gesagt worden ist, gilt auch, wenn sie in der Unterstimme liegt. Indessen muss man hier immer mit grosser Vorsicht verfahren, weil man leicht auf Fehler stösst, welche wir hier noch mittheilen.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES
QUATRIÈME ESPÈCE — DE LA SYNCOPE.

Dans les espèces dont nous allons parler, il ne faut pas oublier ce qui a été dit relativement à celle qui lui est analogue dans le contre-point à deux parties; les mêmes lois doivent servir de guide; il reste seulement à indiquer ici de quelle manière on doit introduire une troisième partie pendant la syncope.

RÈGLE 1^{re}

On a déjà dit, et il est nécessaire de le répéter encore, que dans le système de la composition rigoureuse des anciens, la syncope ou dissonance, n'est qu'un retard de la consonnance. Partant de ce principe, il en résulte que la syncope ne détruit point la nature de l'accord dans lequel elle est placée, mais qu'elle ne fait que retarder un membre consonnant de l'accord. Par conséquent, la dissonance doit descendre graduellement sur la consonnance qu'elle a retardée, après avoir été préparée par une autre consonnance, faisant partie de l'accord précédent. Les autres parties doivent donc être à l'instant de la syncope, en consonnance avec la résolution de la dissonance.

Ex. 98.



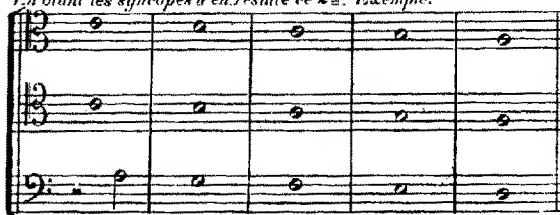
On voit, par ce dernier exemple, que les deux autres parties sont toujours les mêmes, soit que l'on emploie la syncope, ou qu'on ne l'emploie pas, et qu'en frappant avec la dissonance, elles se trouvent tout naturellement en consonnance avec sa résolution.

OBSERVATION.

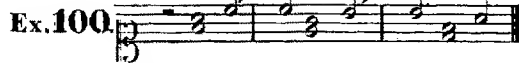
Ce qu'on a dit dans la règle précédente, par rapport à la syncope placée dans l'une des deux parties supérieures, doit servir pour la syncope placée dans la partie grave. Cependant, si l'on ne prenait quelques précautions, on pourrait rencontrer des inconvénients, et des fautes que l'on va mettre sous les yeux de l'élève, et dont il faut se garantir avec art et discernement.

Ex. 99.

Wenn man die Syncopen wegnimmt, so ergiebt sich folgender Satz:
En ôtant les syncope il en résulte ce 2^e. Exemple.



Wenn wir als Princip annehmen, dass die Dissonanzen nichts als Verzögerungen der Consonanzen sind, so ist das Resultat, welches das zweite Exempel giebt, fehlerhaft, denn das ist eine Reihe von verbotenen Quinten. Obwohl dies unleugbar wahr ist, so ist der Theorie der Alten gemäss das erste Exempel doch keineswegs fehlerhaft, denn sie behaupteten dass die Quinten durch die Dissonanzen vermieden seien. Nun ist zwar wahr, dass sie nie eine so lange Reihe solcher Dissonanzen gesetzt haben; allein demungeachtet glaube ich ihr Princip unwahr und irrig, wenn schon durch den Gebrauch geheiligt; denn wenn diese Dissonanzen nur Vorhalte sind, so sollen sie auch nichts an der Natur der Accorde ändern. Am besten wird daher sein, sich solcher Fälle so selten als möglich zu bedienen, nur in schwierigen Fällen und nie länger als zwei Tacte. Das folgende Exempel gehört in dieselbe Cathégorie, liefert dieselben Uebelstände und fordert daher auch dieselben Vorsichtsmaassregeln.



Dieselben Classiker, welche dies Exempel für gut erklären, verwerfen das folgende als falsch:



Die Consonanzen, sagen die Meister, sind so viel weniger harmonisch als je mehr sie vollkommen sind, und die Dissonanzen, welche durch Consonanzen wie die Octave und den Einklang vorbereitet sind, können die dadurch entstehenden Fehler nicht aufheben. Und diese Fehler sind sehr stark, denn wenn man im vorigen Exempel die Syncopen wegnimmt, so bleibt eine Octavenfolge in den äussersten Stimmen.



Aus diesem Allem geht hervor, dass, nach den Alten und ungeachtet der Strenge dieser Compositions = Gattung, die Dissonanzen zwei Quinten, aber nie zwei Octaven vermeiden können.

2^{te} REGEL.

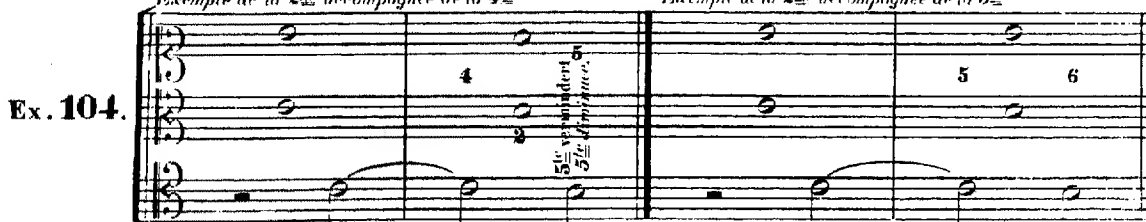
Alle Dissonanzen, die *Secunde*, *Quarte*, *Septime* und *None* können hier angewendet werden.

Die *Secunde* muss von der kleinen *Quarte* begleitet sein, und kann nur in der Unterstimme Statt haben.



Es giebt Fälle, wo man die *Secunde* durch die *Quinte* begleiten kann. Diese Manier ist eigentlich sogar mehr den wahren Principien des strengen Contrapunctes gemäss als jene, weil diese in gewisser Art die verminderte *Quinte* verbieten, welches doch nicht möglich wäre, wenn man das so eben entwickelte Verfahren annimmt.

Beispiel von der durch die *Quarte* begleiteten *Secunde*.
Exemple de la 2^{de} accompagnée de la 4^{te}



En suivant le système que les dissonances ne sont que des retards de consonances, le résultat offert par le second exemple est fautif, en ce qu'il présente une suite de quintes, et cela est défendu. Quoique ce résultat soit vicieux, le premier exemple ne l'est point selon l'autorité des Classiques qui ne se sont point fait scrupule d'employer les syncopes de cette manière, en assurant que la dissonance peut, dans ce cas, sauver les quintes qui en résultent. Il est vrai qu'ils n'ont pas employé une suite aussi prolongée de cette sorte de dissonances; quoiqu'il en soit, leur opinion ne paraît erronée, quoique l'usage l'ait consacrée, car, partant du principe que la dissonance est un simple retard de la consonnance, elle ne doit point détruire la nature d'un accord, elle ne fait qu'en suspendre l'effet; mais puisque les classiques ont prononcé, il faut s'y soumettre. — e pouvant donc détruire une erreur consacrée, il faut au moins tâcher de l'employer, au moins, dans des positions difficiles, et ne se servir de cette disposition de la syncope que pendant deux mesures au plus, en évitant une plus longue suite. L'exemple suivant est dans la même cathégorie que le précédent, et sujet aux mêmes inconvénients, et aux mêmes précautions à employer.

Ces mêmes classiques, qui ont approuvé les exemples de la syncope que l'on vient d'exposer, ont condamné une suite de dissonances dans l'ordre suivant:

Les consonances, plus elles sont parfaites, ont-ils dit, moins elles sont harmonieuses, et les dissonances préparées par des consonances telles que l'octave ou l'unisson, ne peuvent sauver l'inconvénient qui en résulte. Cet inconvénient est frappant, puisque en tirant les syncopes de cet exemple on aura une suite d'octaves entre les deux parties extrêmes.

En examinant tout ceci, il résulte que les dissonances, selon les classiques, et malgré la rigueur de ce genre de composition, peuvent sauver deux quintes de suite, mais elles ne sauveront jamais deux octaves.

RÈGLE 2^{me}

Dans cette espèce, toutes les dissonances peuvent être employées, savoir; la dissonance de *seconde*; celle de *quarte*; celle de *septième*; et celle de *neuvième*.

La dissonance de *seconde* doit être accompagnée par la *quarte mineure*, elle ne peut avoir lieu que dans la partie la plus grave.

Il est des cas où l'on peut accompagner la dissonance de *seconde* par la *quinte*; cette manière est même plus conforme que l'autre, aux véritables principes de contre-point rigoureux, qui défendent, en quelque sorte, d'employer la *quinte diminuée*, qui ne saurait être évitée, dans l'acception exposée dans l'exemple précédent.

Beispiel von der durch die *Quinte* begleiteten *Secunde*.
Exemple de la 2^{de} accompagnée de la 5^{te}

Die *Quarte* als *Dissonanz* soll von der *Quinte* begleitet sein und kann in der *Ober-* oder in einer der *Mittelstimmen* Platz haben.

La dissonance de Quarte doit être accompagnée par la Quinte, et cette dissonance peut avoir lieu dans la partie du milieu, et dans la partie aigüe.

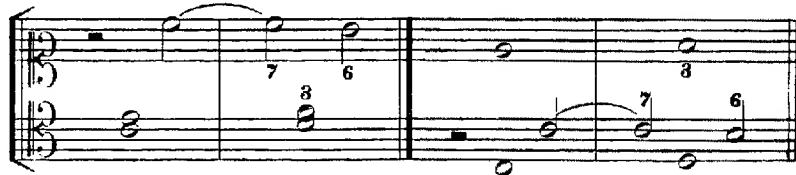
Ex.105.



Die *Septime* soll durch die *Terz* begleitet sein und sich in die *Sexte* auflösen. Sie kann nur in den beiden obersten Stimmen Platz haben.

La dissonance de Septieme doit être accompagnée par la Tierce et résolue sur la Sixte; elle ne peut avoir lieu que dans les deux parties supérieures.

Ex.106.



Die *None* soll von der *Terz* begleitet sein und sich in die *Octave* auflösen. Man kann sie in die *Ober-* und auch in die *Mittelstimme* legen.

La dissonance de Neuvieme doit être accompagnée par la Tierce et résolue sur l'octave; on peut la placer dans la partie du milieu, et dans la partie aigüe.

Ex.107.



3^{te} REGEL.

Wenn es durch die Natur des gegebenen Gesanges, durch harmonische Fortschreitung, und Stimmenführung unmöglich würde zu syncopieren, sei es mit oder ohne die *Dissonanz*, so soll man es ganz unterlassen und in der Mitte des Stücks lieber eine halbe, zu Anfang wohl auch eine ganze Pause setzen.

RÈGLE 3^{me}

Lorsque, par la nature du chant donné, par la marche de l'harmonie, par la disposition et la manière de faire chanter les parties, il serait impossible de syncoper, soit avec la dissonance, ou sans la dissonance sans tomber dans des inconvénients répréhensibles, on peut ne pas syncoper du tout, ou faire usage de la demi-pause au milieu du morceau, et même d'une pause entière au commencement.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Ex.108.



4^{te} REGEL.

Eigentlich sollen die *Dissonanzen* durch *Consonanzen* vorbereitet und aufgelöst werden, allein es giebt auch Fälle vom Gegentheile, wo sie durch *Dissonanzen* aufgelöst und vorbereitet werden.

RÈGLE 4^{me}

On sait que les dissonances doivent être préparées, et résolues par des consonances. Il est des circonstances, cependant, où une dissonance peut être préparée et résolue par une autre dissonance.

Ex.109



Solche Combinationen können indess nur statt haben, wenn die Unterstimme denselben Ton mehrere Tacte hindurch forthält und sofern die erste Dissonanz \times durch eine Consonanz vorbereitet und die letzte $*$ durch eine Consonanz aufgelöst ist. Alles, was sich zwischen diesen zwei Fällen findet, kann wechselweis Dissonanz oder Consonanz sein ohne den vorgeschriebenen Regeln zu folgen, wenn sonst nur die Stimme, welche nicht syncopirt, die Harmonie feststellt. Man nennt den fortgehaltenen Ton *Pédale* oder die ganze Figur einen Orgelpunct.

Ces combinaisons ne peuvent avoir lieu que lorsque la partie grave soutient le même son pendant plusieurs mesures de suite; et pourvu que la première dissonance \times soit préparée par une consonnance, et que la dernière dissonance $$ soit résolue par une autre consonnance, tout ce qui se trouve entre ces deux extrémités peut être consonnance ou dissonnance, tour-à-tour, sans suivre les règles prescrites, pourvu toutefois que la partie qui ne syncopie pas fixe l'harmonie. Ce son soutenu dans la partie grave, est appelé *Pédale*.*

Gegebener Gesang.
Chant donné.

EIN ANDERES EXEMPEL.
AUTRE EXEMPEL.

Ex. 110.

Man kann den Orgelpunct selbst in der Mitte eines Stückes während zweier oder dreier Tacte anwenden, wenn es der gegebene Gesang erlaubt und in anderer Weise zu syncopiren unmöglich ist.

Par ce moyen, on peut même, au milieu du chant donné, s'il était impossible de syncoper autrement, on peut, dis-je, faire usage de la pédale pendant deux ou trois mesures, si le chant donné en est susceptible.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Ex. 111.

5^{te} REGEL.

In dem vorletzten Tacte eines gegebenen Gesanges im Basse soll man wo möglich die Septime einführen; die Quarte, wenn der Gesang in der Mitte oder in der obern Stimme liegt; und die Secunde, wenn die Syncopen in die Unterstimme gelegt sind.

RÈGLE 5^{me}

L'avant dernière mesure doit avoir, si le chant donné en est susceptible, la dissonnance de 7^{me} lorsque le chant donné est à la partie grave; la dissonnance de 4^{te} lorsque le chant donné est à la partie du milieu, ou à la partie aigüe; et la dissonnance de 2^{de} lorsque les syncopes sont placées dans la partie grave.

Ex. 112.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Es folgen hier einige Exempel, welche dem Schüler in dieser Gattung als Muster dienen können.

Voici l'exemple d'une leçon, pour servir de modèle à l'élève, lorsqu'il entreprendra la présente espèce.

Ex. 113.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Wenn der Schüler hierin recht geübt sein wird, so kann er die zweite und dritte Gattung mit der gegenwärtigen vermisch brauchen, indem er wechselweise den Cantus firmus in alle Stimmen legt.

Après que l'élève se sera exercé de cette manière, il pourra mêler la seconde et la troisième espèce avec la présente, en plaçant tour-à-tour à chaque partie le chant donné et l'une des deux autres espèces.

Ex. 114.

1^{re} Gattung.
1^{re} Espèce.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

2^{te} Gattung.
2^{te} Espèce.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

3^{te} Gattung.
3^{te} Espèce.

VOM 8 STIMMIGEN CONTRAPUNCT.

FÜNFTE GATTUNG, ODER:
VERZIERTER CONTRAPUNCT.

Es ist überflüssig, noch neue Regeln für die gegenwärtige Gattung zu geben, denn sie ist aus allen vorigen zusammengesetzt; daher soll alles, was bisher gelehrt ist, zur Grundlage dienen für die Composition des verzierten Contrapunctes. Ich werde daher hier nur ein Muster dieser Gattung geben und bemerken, dass, wenn man sich genügend darin geübt hat, man die 2^{te} Gattung mit der 5^{ten} vermischen und endlich den verzierten Contrapunct in den Stimmen ausführen kann, welche den Cantus firmus nicht haben.

CONTRE-POINT A TROIS PARTIES

CINQUIÈME ESPÈCE
CONTRE-POINT FLEURI.

Il est superflu d'ajouter de nouvelles règles à la présente espèce, puisqu'elle est un composé de toutes les autres; par conséquent, tout ce qui a été dit jusqu'à présent, doit servir de base pour traiter le contre-point fleuri. Je vais seulement donner un modèle de cette espèce, en ajoutant qu'après s'être exercé de la manière consignée dans l'exemple suivant, on pourra mêler la 2^{de} espèce à la 5^{me} et ensuite pratiquer le contre-point fleuri dans les parties qui ne feront pas le chant donné.

Ex. 115.

Verzierter Contrapunct in einer Stimme.
Contre-point fleuri dans une partie.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Verzierter Contrapunct.
Contre-point fleuri.

Beispiel der 2^{ten} Gattung verbunden mit dem verzierten Contrapuncte.
Exemple de la 2^{de} Espèce combinée avec le contre-point fleuri.

2^{te} Gattung.
2^{de} Espèce.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Verzierter Contrapunct.
Contre-point fleuri.

Beispiel des verzierten Contrapunctes in 2 Stimmen.
Exemple du contre-point fleuri dans deux parties.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Verzierter Contrapunct.
Contre-point fleuri.

Verzierter Contrapunct.
Contre-point fleuri.

VOM 4 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE.

ERSTE GATTUNG — NOTE GEGEN NOTE.

Wenn die Regeln des dreistimmigen Contrapunctes schon nicht so streng sind als die des Contrapunctes zu zwei Stimmen, so sind sie es fast nothwendig noch weniger in der jetzt in Rede stehenden Art, und man findet in dieser Rücksicht sogar oft bei den alten classischen Meistern, namentlich bei Palestrina, Exempel, welche man auf den ersten Anblick für Fehler, oder mindestens zu grosse Freiheiten erklären könnte. Indessen die verschiedenen schwierigen Positionen, welche jene Stellen dem Componisten entgegenstellten und der gewöhnliche Gebrauch der Meister, sie so zu behandeln, beweisen, dass diese Stellen nur begünstigende Freiheiten der strengen Regel sind, eine Erleichterung, welche sich nach Maassgabe der Stimmenzahl vermehrt; und so wird als erlaubt anerkannt, was zuerst Fehler schien.

1^{ste} REGEL.

Da die Accorde $\frac{5}{1}$ und $\frac{6}{1}$ nur aus drei Gliedern bestehen, so ist es nöthig eines derselben im vierstimmigen Contrapuncte zu verdoppeln. So kann man in den Accord $\frac{5}{1}$ wechselseitig und nach der Lage der Stimmen alle Glieder verdoppeln, aber vorzugsweise die Octave und die Terz, und weniger den Einklang und die Quinte. Wenn man einen oder den andern dieser Accorde unvollständig anwendet, was erlaubt und oft unbedingt nothwendig ist, so kann man wohl deren zwei verdoppeln oder einen verdreifachen, zu welchem letztern Mittel man indess nur im schlimmsten Falle Zuflucht nimmt.

BEMERKUNG.

Die Anwendung des Einklanges in dieser Gattung soll, besonders in den obersten Stimmen, möglichst vermieden werden, obwohl er manchmal geduldet ist. Er ist erlaubt in den beiden tiefen Stimmen, doch mit vielen Beschränkungen, und ist ohne Bedenken in allen Stimmen anzuwenden im ersten und letzten Tacte.

Man kann sogar alle Stimmen des $\frac{6}{1}$ Accords verdoppeln, namentlich die Terz, seltener die anderen. Im Allgemeinen hängt die Verdoppelung der Intervalle in jedem einzelnen Falle vom Geschmack und der Erfahrung ab.

BEMERKUNG.

Es ist kein positiver Grund zu finden, warum die eine oder andere Stimme eines Accords vorzugsweis zu verdoppeln oder nicht zu verdoppeln sei. Immerhin scheint soviel gewiss zu sein, dass die Terz vor den andern Intervallen den Vorzug verdient, eine vollere Harmonie erzeugt etc. und dass überall von der glücklichen Wahl der zu verdoppelnden Intervalle viel abhängt für die mehr oder minderglückliche Composition.

CONTRE-POINT À QUATRE PARTIES.

PREMIÈRE ESPÈCE — NOTE CONTRE NOTE.

Si les règles du contre-point à trois parties, ne sont pas aussi sévères que celles du contre-point à deux, à plus forte raison sont elles encore moins rigides, à l'égard du contre-point dont il est question maintenant, et au sujet duquel on rencontre, même parmi les compositeurs classiques, et notamment dans Palestrina, des exemples tels, qu'on serait tenté, au premier abord, de les prendre pour des fautes, ou du moins pour des licences trop grandes; mais les différentes positions difficiles dans lesquelles ces passages se trouvent, et l'usage fréquent que ces maîtres en ont fait, prouve que ces passages ne sont ainsi combinés, qu'à la faveur du relâchement de la sévérité des règles, adoucissement qui, comme nous l'avons dit, s'introduit à mesure que le nombre des parties augmente; ainsi ces exemples, qui d'abord paraissent fautifs, dérivent des autorités.

REGLE 1^{re}

Les accords de $\frac{5}{1}$ et de $\frac{6}{1}$ n'étant composés que de trois membres, il est nécessaire de doubler l'un de ces membres dans le contre-point à quatre parties, ainsi dans l'accord $\frac{5}{1}$ on peut doubler tour à tour tous les membres selon la position des parties, mais on doit doubler plus souvent l'8^{ve} et la 3^{ve} que l'unisson et la 5^{ve}. Si l'on emploie l'un ou l'autre de ces accords sans être complet, ce qui est permis et ce qui est souvent d'une nécessité indispensable, on se trouve forcé d'en doubler deux ou d'en tripler un, expédient auquel on ne doit recourir que dans des positions embarrassantes.

OBSERVATION.

L'emploi de l'unisson dans la présente espèce, doit être évité le plus possible, surtout entre les parties supérieures, où cependant il est toléré quelquefois. Il est permis entre les deux parties graves, pourvu que l'on évite le point de cette permission, et qu'on ne l'emploie qu'après avoir tenté tous les moyens de l'éviter. Il n'est sujet à aucun reproche, à l'égard de toutes les parties dans la première mesure, ainsi que dans la dernière.

On peut de même doubler tous les membres de l'accord $\frac{6}{1}$, mais on doit de préférence doubler la 3^{ve} et plus rarement les autres. La pratique et l'application de cette règle enseigneront à choisir avec goût le membre qu'il sera le plus convenable de doubler dans chaque accord.

OBSERVATION.

On ne saurait trouver la raison positive de la préférence que l'on donne au 3^{ve} membre d'un accord sur tel autre pour être doublé. Il paraît toutefois qu'en doublant la 3^{ve} plus souvent que les autres consonnances, on obtient un ensemble plus harmonieux, et qu'un choix réfléchi dans ces redoublements, donne plus ou moins d'élégance ou de naturel à la mélodie de chaque partie et peut faire éviter des marches vicieuses entre une partie et l'autre.

EXEMPEL DER VERSCHIEDENEN LAGEN DES DREIKLANGES UND DES SEXTEN-ACCORDS, VOLLSTÄNDIG, unvollständig und mit Verdopplung ihrer Stimmen.

EXEMPLES DE DIFFÉRENTS ASPECTS DE L'ACCORD PARFAIT ET DE L'ACCORD DE SIXTE COMPLET, ou incomplets en doublant l'un de leurs membres.

Der vollständige Dreiklang mit der Octave.
Accord parfait complet
avec l'unité doublée par l'8^{ve}.

Octave und Einklang:
Octave et unisson.

Der Einklang ist in diesem Falle erlaubt
l'unisson dans ce cas est permis.

Mit verdoppelter Terz.
Avec la 3^{re} doublée.

Mit verdoppelter Quinte.
Avec la 5^{te} doublée.

Der unvollständige Dreiklang mit der Octave.
Accord parfait incomplet
avec l'unité doublée par l'8^{ve}.

Zulässiger Einklang.
Unisson toléré.

Geduldetes Einklang.
Unisson toléré.

Zulässiger Einklang.
Unisson permis.

Id. Id.

Erlaubter Einklang.
Unisson permis.

Dreiklang mit verdoppelter Terz und Prime.
Avec la 3^{re} et l'unité doublée par l'8^{ve}.

Erlaubter Einklang.
Unisson permis.

Der Dreiklang mit der Octave und verdoppelter Quinte.
Avec la 5^{te} et l'unité doublée par l'8^{ve}.

Geduldetes Einklang.
Unisson toléré.

Unvollständig vollkommener Accord mit der Prime verdoppelt durch die Octave.
Accord imparfait complet avec l'unité doublée par l'8^{ve}.

Mit verdoppelter Terz.
Avec la 3^{re} doublée.

Mit verdoppelter Quinte.
Avec la 5^{te} doublée.

Geduldetes Einklang.
Unisson toléré.

Mit verdoppelter Sexte.
Avec la 6^{te} doublée.

Der unvollständige Accord unvollständig mit verdoppelter 8^{ten}.
Accord imparfait incomplet avec la 8^{ve} et l'8^{ve} doublée.

Mit verdoppelter 6^{ten} und 8^{ten}.
Avec la 6^{te} et l'8^{ve} doublée.

Diese zwei Accorde bieten nach der Höhe des Einklanges in der tiefsten Stimme mehr oder minder verschiedene Lagen; daher und wegen der besondern Fortschreitung in jeder Stimme, ist es schwer sie in jedem Tacte vollständig anzuwenden.

Ces deux accords ontont plus ou moins d'aspects différents, selon l'élévation de l'unité dans la partie la plus grave. C'est par cette raison, et par celle du mouvement particulier dans chaque partie, qu'il est difficile d'employer l'accord complet à chaque mesure.

2^{te} REGEL.

Die Stimmen sollen nicht zu weit von einander entfernt und auch, besonders gegen die Tiefe hin, einander nicht zu nahe gelegt sein; besonders soll man Terzenfolgen zwischen Tenor und Bass vermeiden. Die Entfernung der Stimmen soll immer möglichst das Mittel zwischen zu weit und zu enge halten.

BEMERKUNG.

Wenn die Stimmen zumal in der Tiefe einander zu nahe liegen; so ist die Wirkung dumpf, wenn sie zu weit von einander getrennt sind, unklar.

3^{te} REGEL.

Man kann auch hier im Falle der Nothwendigkeit die Stimmen während zweier, höchstens dreier Tacte sich kreuzen lassen. Durch dieses Mittel kann man viele Fehler umgehen und in allen Stimmen eine gefällige Melodie gewinnen.

4^{te} REGEL.

Zwei Octaven und zwei Quintenfolgen in gerader Bewegung sind immer in allen Stimmen verboten; aber man duldet zwei Quinten in der Gegenbewegung zwischen den drei Oberstimmen oder den beiden Mittelstimmen und dem Basse. Sie sind zuweilen geduldet zwischen den zwei äussersten Stimmen, allein man muss von dieser Erlaubniss nur selten, wenn es kein anderes Mittel mehr giebt, Gebrauch machen.

5^{te} REGEL.

Es ist erlaubt in den Mittelstimmen durch die gerade Bewegung zu einer vollkommenen Consonanz fortzuschreiten und auch von einer Mittelstimme zu einer acusseren; allein es ist ein Fehler, den man nur durch Vermeidung eines grössern gut machen kann, wenn man sich dieses Verfahren zwischen den acussern Stimmen erlaubt.

RÈGLE 2^{me}

On doit faire ensorte que les parties ne soient pas trop éloignées les unes des autres, ni par trop rapprochées, surtout vers le grave; on doit principalement éviter, autant que possible, l'emploi de plusieurs tierces de suite entre le Ténor et la Basse. Il faut donc tâcher que les parties se tiennent entre elles à une distance moyenne et conrenable.

OBSERVATION.

Lorsque les parties sont trop rapprochées vers le grave elles produisent un effet sourd; quand elles sont trop dispersées, étant éloignées l'une de l'autre, l'effet qui en résulte est vague.

RÈGLE 3^{me}

Ainsi qu'on l'a pratiqué dans le Contre-point à deux et à trois parties, on peut dans celui-ci, de tems en tems, et surtout quand le cas l'exige absolument, faire passer une partie supérieure au dessous d'une partie inférieure pendant deux, ou trois mesures, tout au plus. Ce moyen peut faire éviter bien des fautes, et peut ménager une mélodie aisée dans les parties.

RÈGLE 4^{me}

Deux octaves, et deux quintes de suite, par mouvement direct, sont toujours défendues entre toutes les parties. Mais on tolère les deux quintes par mouvement contraire dans les trois parties supérieures entre elles, et dans les deux parties du milieu avec la Basse. Elles sont quelquefois tolérées entre les deux parties extrêmes, mais il ne faut pas en abuser; c'est après avoir tenté inutilement tous les moyens de les éviter qu'on pourra les employer.

RÈGLE 5^{me}

Il est permis de passer à une consonnance parfaite par mouvement direct dans les deux parties du milieu entre elles, et dans ces mêmes parties respectivement au soprano et à la basse. Cette permission ne peut avoir lieu entre les deux parties extrêmes, à moins qu'on ne soit obligé par force d'employer cette faute pour éviter une faute plus grave.

6^{te} REGEL.

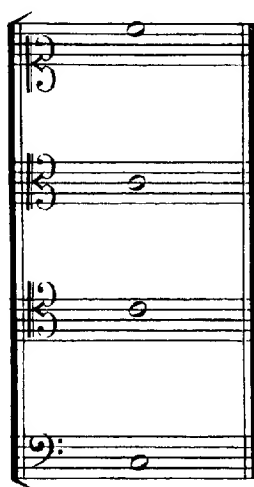
Man soll den Accord in dem ersten Tacte vollständig anwenden, allein Rücksichten auf die Melodie und Stimmenführung u. s. w. können auch von dieser Verbindlichkeit entbinden. Man kann sogar mit dem Einklange in allen Stimmen beginnen, wenn das der Führung der Stimmen angemessener ist.

RÈGLE 6^{me}

Il faut employer l'accord parfait complet à la première mesure; mais si cette obligation empêchait d'avoir une marche de mélodie sans reproche dans toutes les parties, pour passer à la seconde mesure, et même à la troisième, on ne sera point répréhensible de commencer avec l'accord incomplet. On peut même étendre cette permission jusqu'à n'employer que le même son dans toutes les parties, bien entendu que ce moyen pourra mieux convenir à la marche des parties, relativement à ce qui doit suivre.

Ex. 117.**BEISPIEL DER LETZTEN REGEL.****EXEMPLES DE CETTE DERNIÈRE DISPOSITION.**

oder auch.
ou bien.



oder auch.
ou bien.



Die vorhergehende Regel lässt sich auch auf die letzten Tacte eines Stücks anwenden eben so wie die so eben gegebenen Exempel.

Tout ce que nous venons de dire peut servir aussi à établir les rapports de la dernière mesure, avec la pénultième et antipénultième, et les exemples qu'on vient de donner peuvent lui être appliqués.

BEMERKUNG.

Mit Hülfe der vorhergehenden 6 Regeln und der über den Contrapunct zu zwei und drei Partien kann man in dem vierstimmigen Contrapuncte, nach dem man sich in der ersten Gattung geübt hat, zur zweiten und dritten übergehen, ohne dass es neuer Regeln bedarf. Die folgenden Exempel werden dem Schüler beweisen, dass alles, was über die ersten drei Arten gesagt ist, ganz genügt, um in der vierten mit Erfolg zu arbeiten.

OBSERVATION.

A l'aide des règles de cette espèce, et avec le secours des préceptes exposés pour le contre-point à deux, et à trois parties, on pourra, dans le contre-point à quatre parties, après s'être exercé dans la première espèce, passer à la seconde, et ensuite à la troisième, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter de nouvelles règles. En examinant les exemples suivants, on verra facilement que tout ce qui a été dit jusqu'à présent, touchant les trois premières espèces, doit entièrement suffire.

VIERSTIMMIGES EXEMPEL. NOTE GEGENNOTE.

EXEMPLE À 4 PARTIES. NOTE CONTRE NOTE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

Der gegebene Gesang transponirt.
Chant donné transposé.

VIERSTIMMIGES EXEMPEL.
ZWEI NOTEN GEGEN EINE.

Gegebener Gesang.
 Chant donné.

Gegebener Gesang.
 Chant donné.

Gegebener Gesang.
 Chant donné.

Gegebener Gesang transponirt
 Chant donné transpose.

EXEMPEL À 4 PARTIES.
DEUX NOTES CONTRE UNE.

VIERSTIMMIGES EXEMPEL.
VIER VIERTEL GEGEN EINE GANZE.

Gegebenen Gesang.
 Chant donné.

Gegebenen Gesang.
 Chant donné.

Gegebenen Gesang.
 Chant donné.

Gegebenen Gesang transponirt.
 Chant donné transposé.

Wenn man diese drei Gattungen gearbeitet hat, in den verschiedenen Stimmen, dann kann man sie auch gemischt anwenden, wie aus nachstehendem Exempel zu sehen ist.

Après avoir travaillé ces trois espèces, en plaçant le chant donné dans toutes les parties tour à tour, on pourra s'exercer à mêler ces trois espèces ensemble, de la manière indiquée dans l'exemple suivant.

Gegebenen Gesang.
 Chant donné.

VOM 4 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE.

VIERTE GATTUNG: VON DER SYNCOPÉ.

Ausser den für den Gebrauch der Syncope im zwei- und dreistimmigen contrapunctischen Satze festgesetzten Regeln, welche auch für diese Art volle Anwendung finden, giebt es noch andere Vorschriften hinzuzufügen und diese sind der Gegenstand unserer nächsten Studien.

1^{te} REGEL.

Der Accord soll immer vollständig sein in dem Tacte, die Syncope mag eine Dissonanz oder eine Consonanz sein. Wenn im letzteren Falle der Accord auf der starken Zeit nicht vollständig ist, so muss er es nothwendig auf der schwachen Zeit sein.

2^{te} REGEL.

Man kann alle Dissonanzen anwenden, wie aus den folgenden Beispielen zu ersehen:

Anwendung der Quarte.
Emploi de la dissonnance de 4^{te}.

Anwendung der Nöne.
Emploi de la dissonnance de 9^{me}.

BEMERKUNG.

Die erste Regel fordert, dass der Accord vollständig sein muss, wenn die Syncope dissonant ist. Wenn man die vorhergehenden Exempel untersucht, so kann es auf den ersten Anblick scheinen, als wäre diese Regel nicht beobachtet; allein sie ist es, wenn man sich erinnern will, dass die Dissonanzen nichts als Retardationen der Consonanzen sind. Um sich davon zu überzeugen, hat man nur die Dissonanzen wegzunehmen und die Consonanzen an ihre Stelle zu setzen, und man wird den Accord auf der guten Zeit jedes Tactes vollständig finden.

CONTRE-POINT À QUATRE PARTIES.

QUATRIÈME ESPÈCE — DE LA SYNCOPÉ.

Outre les règles établies pour la syncope dans le contre-point à deux, et à trois parties, et qui doivent servir de guide pour la présente espèce, il est d'autres notions et d'autres préceptes à ajouter à tout ce qui a été prescrit jusqu'à présent, relativement à la syncope.

RÈGLE 1^{re}

D'abord, l'accord doit être toujours complet dans la mesure, soit que la syncope forme une dissonnance, soit qu'elle forme une consonnance; dans ce dernier cas, si l'accord n'est pas complet au tems fort de la mesure, il faut nécessairement qu'il le soit au tems faible.

RÈGLE 2^{me}

On peut employer toutes les dissonnances, voici de quelle manière:

Ex. 119.

Anwendung der Septime.
Emploi de la dissonnance de 7^{me}.

Anwendung der Secunde.
Emploi de la dissonnance de 2^{de}.

OBSERVATION.

On a dit à la règle première, que l'accord doit être complet, lorsque la syncope est dissonnante; en examinant les exemples précédents, il semblera d'abord que les accords ne sont pas complets au moment de la dissonnance, cependant ils le sont si l'on n'a pas oublié que les dissonnances ne sont que des retards des consonnances. D'après cela, on n'a qu'à ôter la dissonnance, et y substituer sa résolution, et l'on s'assurera que l'accord est complet au tems fort de chaque mesure.

WEITERE AUSDEHNUNG DER REGEL.

Wir haben gesehen, auf welche Weise man die Dissonanzen im vierstimmigen strengen Satze anwenden soll; indem man nur einen Accord in jeden Tact setzt; wir wollen nun eine andere Weise zeigen, welche nothwendig zwei Accorde im Tacte hervorbringt und manchmal die Auflösung der Dissonanzen in andere als die gewöhnlichen Intervalle veranlasst.

EXTENSION A LA REGLE.

Nous venons de voir de quelle manière on doit pratiquer les dissonances à quatre parties, en ne faisant qu'un seul accord par mesure; nous allons faire voir une autre manière de les accompagner, qui produit nécessairement deux accords par mesure, et qui fait changer quelquefois la résolution de la dissonance, en la faisant descendre sur un autre intervalle que celui sur lequel elle se résout ordinairement.

Ex. 120.

Anwendung der Quarte.
Emploi de la 4^{te}.

Anwendung der Septime.
Emploi de la 7^{me}.

1. 2. A.

Umkehrung der Stimmen.
renversement de parties.

B.

Umkehrung der Stimmen.
renversement de parties.

Anwendung der None.
Emploi de la 9^{te}.

Umkehrung der Stimmen.
renversement de parties.

Umkehrung der Stimmen.
renversement de parties.

Umkehrung der Stimmen.
renversement de parties.

Anwendung der 2^d.
Emploi de la 2^{de}.

Umkehrung.
renversement.

Umkehrung.
renversement.

C.

Umkehrung der Stimmen.
renversement de parties.

Diese Exempel liefern zwei verschiedene Arten von Dissonanzen; die einen sind namentlich Retardationen, aber die Consonanz, in welche sie sich auflösen, findet sich erst im folgenden Accorde z. B. in den Exempeln N^o 1. und 2; die andern sind keine Rück- oder Vorhalte, sondern Dissonanzen, welche in den Accord eingeführt sind und eine wesentliche Partie desselben ausmachen, wie z. B. in den Exempeln A. B. C. und so den Accord der Septime, Secunde etc. bilden. Man sieht zugleich aus diesen Exempeln, dass die dissonirende Quarte in die Quinte oder Sexte, und die Septime in die Sexte oder auch in 3 und 5 zugleich — dass die None sich in die Octave oder in die Terz oder Sexte und dass endlich die Secunde bald durch die Quarte und bald durch die Quarte und Sexte zugleich aufgelöst werden kann.

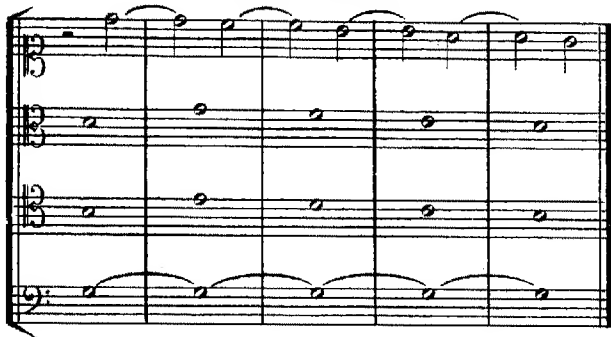
Man muss sich erinnern, dass wir bei der vierten Regel von der Syncope des dreistimmigen Contrapunctes von der Art die Dissonanzen auf einem ausgehaltenen Tone der tiefen Partie, welche man *Pédale* (*Orgelpunct*) nennt, gesprochen haben; hier sprechen wir wieder davon, um zu bemerken, dass man sie fast auf dieselbe Weise vierstimmig behandeln kann, da die vierte hinzukommende Stimme an dem Gesagten nichts ändert.

Ces exemples renferment deux espèces de dissonances, les unes sont toujours des retards, mais la consonnance sur laquelle se résout le retard, appartient à un accord qui n'est plus celui sur lequel se trouve le retard. Comme les exemples 1 et 2. Les autres ne sont plus des retards, ce sont des dissonances introduites dans l'accord et qui font en partie, comme dans les exemples A. B. C. on obtient alors les accords composés, nommés accord de septième dominante, de septième de seconde etc. On voit donc, par ces différents exemples, que la dissonance de 4^{te} peut être résolue sur la quinte ou sur la 6^{te}; que la 7^{me} peut être résolue sur la 6^{te} ou sur la 3^{me} et la 5^{te} conjointement; que la dissonance de 9^{me} se résout sur l'8^{ve} ou sur la 3^{me} ou sur la sixte; et qu'enfin la dissonance de 2^{de} peut être accompagnée tantôt par la quinte seule, inaltérée ou augmentée, et tantôt par la 4^{te} et 6^{te} en même temps.

On doit se rappeler que nous avons parlé à la règle 4^e de la syncope du contre-point à trois voix, de la manière de pratiquer les dissonances sur un son soutenu dans la partie grave, qu'on appelle Pédale. Nous en repartons ici, pour avertir qu'on peut les pratiquer à peu près de la même manière à quatre parties; la quatrième partie, qui survient, ne changeant rien à ce que nous avons dit.

Ex. 121.

ERSTES EXEMPEL.



Wenn man den Grundbass von den 2 Exempeln wegnimmt, so wird man sehen, dass in ersten die darauf ruhende Harmoniefolge nichts als eine Reihe von Septimen ist, welche sich in die Sexte auflösen, und im zweiten eine Reihe von Secunden.

Wir geben noch andere Exempel von verschiedenen Manieren die Dissonanzen über einem gehaltenen Grundbass anzuwenden. Diese Exempel sind Palestrina entlehnt und man kann daraus sehen, dass dieser Meister sich der Quarte ohne Vorbereitung bedient hat, damit sie sich selbst präparire.

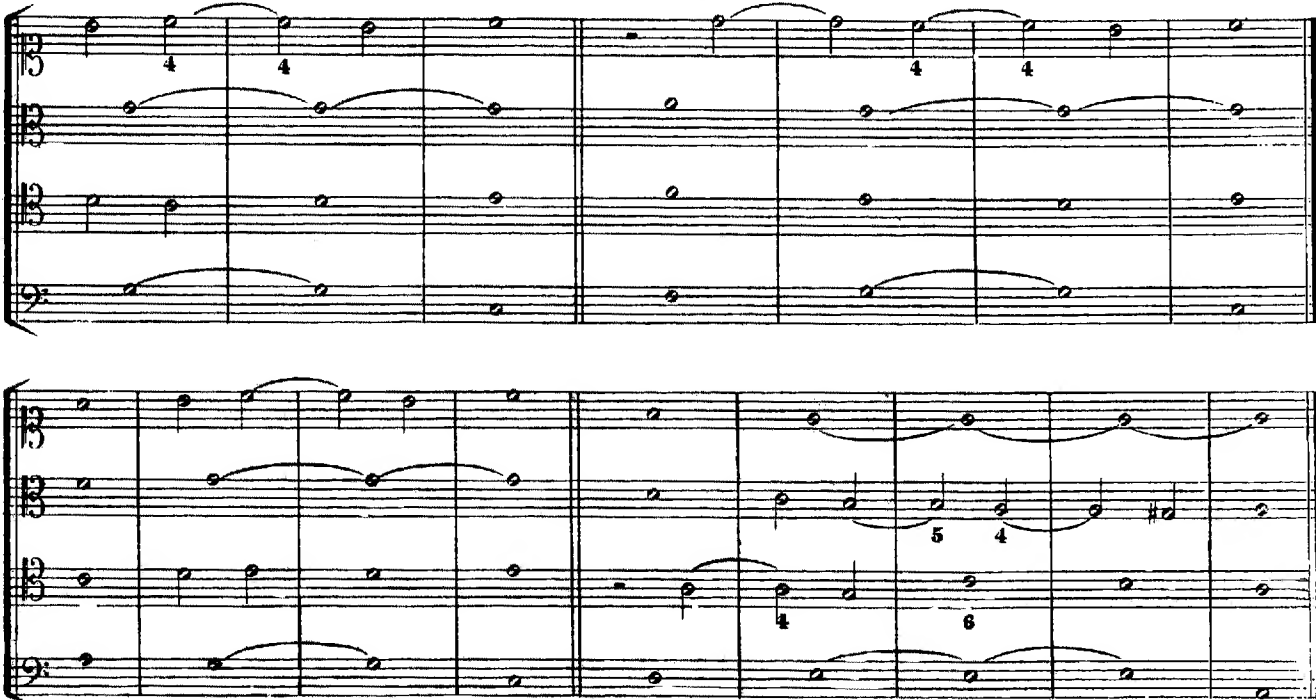
ZWEITES EXEMPEL.



En ôtant la pédale de ces deux exemples, on verra que ce qui se passe sur la pédale du 1^{er} exemple n'est au fond qu'une suite de dissonances de 7^{me} résolues sur la 6^{te} et que ce qui a lieu sur le second exemple, est une suite de secondes.

On va exposer encore des exemples de différentes manières de pratiquer les dissonances sur une pédale. Ces exemples sont pris dans les ouvrages de Palestrina; on verra que ce Classique s'est servi de la dissonance de quarte sans préparation d'accord, pour laquelle devienne préparation à elle-même.

Ex. 122.



Man kann sich auch den Gebrauch der falschen Quinte erlauben, und zwar in dieser Art:

On peut aussi se permettre l'usage de la fausse quinte, en la pratiquant ainsi:

Ex. 123.

Man wird vielleicht auf den ersten Anblick glauben, dass alle diese Combinationen in der gegenwärtigen Gattung nicht zulässig sind, da, wie in derselben Gattung des Contrapunctes zu zwei und drei Partien, man hier keine halben Noten anwenden solle als in der Stimme, welche die Syncopen hat, während die Tacte der andern drei Stimmen in ganzen Noten bestehen. Allein gerade in dieser Gattung ist es erlaubt, wenn es nöthig ist von Zeit zu Zeit eine ganze Note mit zwei halben zu vertauschen, in den Stimmen nemlich, welche nicht den Cantus Firmus ausführen. Dieses Mittel kann für die dissonirenden Syncopen eben so gut angewendet werden als für die consonirenden, gerade wie dies in den vorhergehenden Exempeln gezeigt ist; nur muss das immer so selten als möglich geschehen. Das folgende Exempel über einen gegebenen Gesang durch drei Stimmen begleitet, kann lehren, wie man in diesem Betracht zu verfahren hat.

On croira, au premier abord, que toutes ces combinaisons ne sont pas admissibles dans la présente espèce, attendu qu'à l'imitation de la même espèce dans le contre-point à deux et à trois parties, on ne devrait ici employer des blanches que dans la partie qui fait les syncopes, tandis que les trois autres parties n'auraient qu'une ronde à chaque mesure; mais dans cette espèce de contre-point à 4 parties, il est permis, quand le cas l'exige, de substituer de temps en temps deux blanches à la ronde, dans les parties qui ne font pas le chant donné. Ce moyen peut être employé pour les syncopes dissonnantes, aussi bien que pour les syncopes consonnantes, on peut donc, à l'aide de cette tolérance, pratiquer, lorsqu'elles pourront avoir lieu, les dissonances, de la manière indiquée dans les exemples précédents, et se tirer ainsi avec facilité de quelques passages embarrassants. Il ne faut cependant se servir de ces moyens qu'avec réserve, et ne point abuser de la permission. L'exemple d'un chant donné, accompagné des trois autres parties, mettra à même de voir comment on doit se comporter à l'égard de la présente espèce.

Ex. 124.

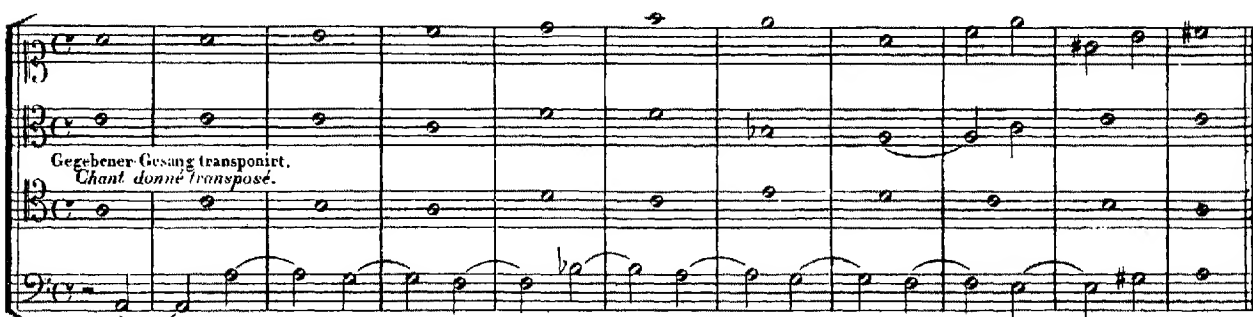
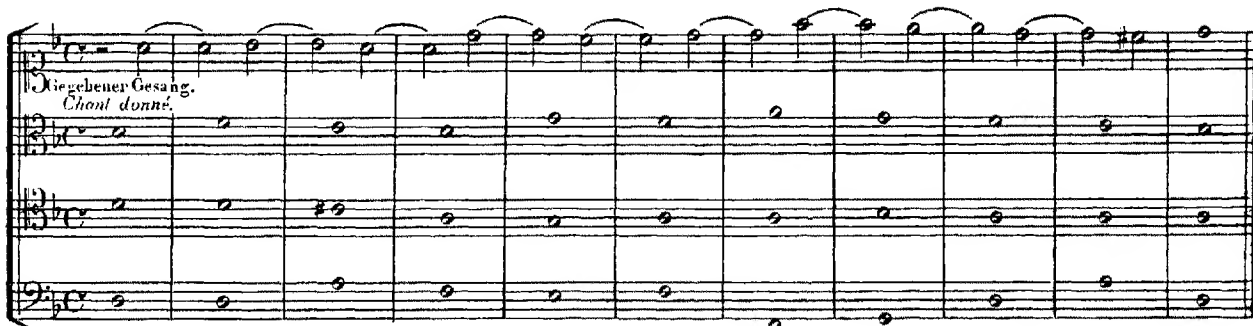
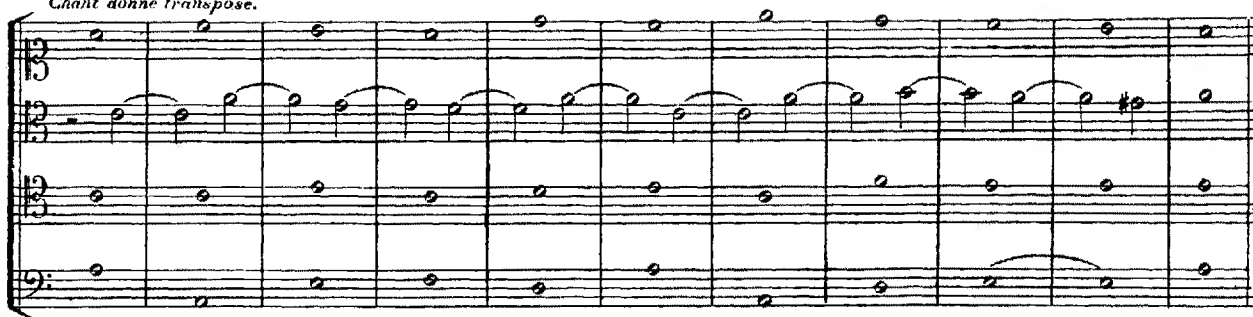
BEISPIEL AUS FUX ENTLIEHT.
EXEMPLETIRÉ DE FUCHS.

Man sieht aus diesem Exempel, dass die zwei halben Noten nicht oft die ganze ersetzen; so sollte man immer verfahren, um desto leichter die Schwierigkeit zu überwinden, nichts als ganze in den begleitenden Stimmen zu haben. Man sehe auch noch das folgende Exempel.

Comme on le voit par cet exemple, les deux blanches substituées à la Ronde ne sont pas prodiguées; il faudra en agir ainsi, afin de surmonter à vaincre la difficulté qu'il y a à n'avoir que des rondes dans toutes les parties, excepté dans celle qui fait les syncopes. Voyez l'exemple suivant.

Ex. 125.

Gegebener Gesang, transponirt.
Chant donné transposé.



Diese Sätze enthalten einige Einklänge auf schwachen Zeiten zwischen den zwei Mittelstimmen. Diese Einklänge sind gewissermaßen in dieser Gattung erlaubt wegen des Umstandes, dass man alle Syncopen in derselben Stimme haben muss. Ich rathe indess immer, sie so viel als möglich zu vermeiden.

Wenn man sich auf die angedeutete Weise hinlänglich in dieser Gattung geübt haben wird, kann man mit der Syncope auch halbe und Viertelnoten mischen, indem man bald einer bald der andern Stimme eine dieser Arten giebt.

Ces exemples offrent quelques unissons, sur des tems faibles, entre les deux parties du milieu; ces unissons sont, en quelque sorte, permis dans cette espèce, à cause de la gêne qui résulte de l'obligation d'avoir toutes les syncopes dans la même partie. Je recommanderai, toutefois, d'avoir beaucoup de discrétion dans l'usage de ces unissons, qu'on ne doit pratiquer qu'après avoir tenté inutilement tous les moyens de les éviter.

Après qu'on se sera exercé suffisamment de la manière indiquée dans cette espèce, on pourra mêler avec la syncope les espèces des deux blanches et des quatre noires, en donnant, tour-à-tour, à chaque partie l'une de ces espèces.

Ex. 126.

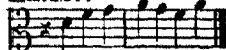
BEISPIEL AUS FLUX GRADUS AD PARNASSUM.



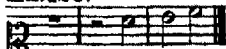
Man kann die Stimme, welche die Viertelnoten macht, nicht anders als mit einer Viertelpause anfangen z. B.

und die Partie, welche die halben hat, nicht anders als nach einer Pause von $1\frac{1}{2}$ Tact, um den Eintritt jeder Stimme mehr Eleganz zu geben.

Ex. 127.



Ex. 128.



On peut ne faire commencer la partie des noires qu'après un soupir, de cette manière:

et la partie des blanches, qu'après une pause et demi, afin de donner plus d'élégance à l'entrée de chaque partie.

4 STIMMIGEN CONTRAPUNCTE.

FÜNFTE GATTUNG:

VOM VERZIERTEN CONTRAPUNCTE.

Die bisher gegebenen Regeln für die 5 Gattungen des Satzes zu zwei und drei Stimmen, so wie die bisher gegebenen für den vierstimmigen Contrapunct müssen und können genügen für den vierstimmigen verzierten Contrapunct. Wir gehen daher hier nur ein practisches Exempel.

Ex. 129.

BEISPIEL AUS FUX GRADUS AD PARNASSUM.
EXEMPLE PRIS DANS FUCHS.

Wenn man sich genug geübt hat in dieser Art, dann wird man den verzierten Contrapunct in zwei Stimmen und endlich auch in allen drei anbringen, die vierte bleibt immer dem Cantus firmus aufbehalten.

Lorsque l'on se sera assez exercé de cette manière, on pratiquera le contre-point fleuri dans deux parties à la fois, et enfin dans toutes les parties, à l'exception, bien entendu, de celle qui renferme le chant donné.

Ex. 130.

Ex. 131.

BEISPIEL EINES IN ALLEN STIMMEN VERZIERTEN CONTRAPUNCTES.
EXEMPLE AVEC DU CONTRE-POINT FLEURI DANS TOUTES LES PARTIES.

VOM CONTRAPUNCTE ZU FÜNF, SECHS, SIEBEN, UND ACHT REELLEN STIMMEN.

Man nennt reelle Stimmen die verschiedenen Partien eines harmonischen Satzes, deren jeder eine Melodie für sich bildet.

Es ist schon bemerkt worden und wir wiederholen es hier, dass die Regeln um so weniger streng sind, je mehr der Stimmen sich zu einem contrapunctischen Satze vereinigen. Daher sind in den in Rede stehenden Arten des Contrapunctes folgende Freiheiten gestattet: man kann 2 Einklänge und Quinten in entgegengesetzter Bewegung schreiben, sogar zwischen den acussersten Stimmen; man duldet auch zwei Quinten in gerader Bewegung, wenn die erste eine reine, die andere eine verminderte ist, eben so endlich auch den Sprung einer übermässigen 6te.

Im sieben und achttimmigen Satze können die beiden tiefsten Stimmen in Octaven mit einander fortschreiten z. B. so:

Ex. 132.



Es ist indess wohl zu bemerken, dass wenn in einem fünf bis achttimmigen Satze nur zwei, drei oder vier auftreten, die Regeln in Gültigkeit treten, welche für den zwei, drei und viertimmigen Satz angenommen sind. Die obenerwähnten Freiheiten können nur in Anwendung gebracht werden, so lange der Satz wirklich fünf, sechs, sieben oder achttimmig ist.

Es giebt zwei verschiedene Manieren achttimmig zu schreiben. Die erste ist: die Stimme der zwei Soprane, Alte, Tenöre und Bässe eine unter die andere zu schreiben, oder das Ganze in zwei Chöre, jeden von vier Stimmen abzutheilen. Diese isolirten Chöre müssen dann so eingerichtet sein, dass jeder ein Ganzes für sich allein ist, dass sie sich wechselseitig gleichsam fragen und antworten, endlich auch zu einem grossen Ensemble sich vereinigen können. In diesem Ensemble können nun eben die beiden Bässe Unisono mit einander fortschreiten.

Die alten Meister verwendeten so viel Sorgfalt auf diese Gattung des Satzes, dass sie jedem Chore für sich immer eine ganz vollständige Harmonie gaben, so viel als möglich und so viel es die Natur des Gegenstandes forderte oder erlaubte, weil die Chöre zuweilen weit von einander aufgestellt waren und die Hörer, welche das eine vorzugsweise vernahmen, wenigstens vollständige Harmonien hören sollten. Dieses Verfahren ist übrigens nicht unerlässlichlich nöthig.

CONTRE-POINT À CINQ, À SIX, À SEPT, ET À HUIT PARTIES RÉELLES.

On appelle Réelles, plusieurs parties qui marchent ensemble, et qui toutes ont des mélodies différentes.

On a déjà observé, que plus le nombre des parties augmente, et plus l'austerité des règles s'adoucit. Il est donc nécessaire de prévenir que dans les différentes espèces qu'on va traiter ici, les unissons sont tolérés, ainsi que les deux quintes, par mouvement contraire, même entre les deux parties extrêmes; cependant il faut être très réservé dans l'emploi de ces licences; on tolère aussi deux quintes par mouvement direct, lorsque l'une est inaltérée et l'autre diminuée, ainsi que les sauts de sixte majeure.

Dans le contre-point à sept, et à huit parties, les deux parties les plus graves, peuvent marcher de l'unisson à l'octave, et de celle-ci à l'autre.

Il est très à propos d'avertir, que dans le contre-point fleuri depuis cinq parties jusqu'à huit, quand on ne fait marcher que deux, ou trois, ou quatre parties, on est assujéti à la rigueur des préceptes déjà établis pour le contre-point à deux, à trois, et à quatre parties; ce n'est que de l'instant que les cinq, les six, les sept, et les huit parties marchent réellement ensemble, que commence l'adoucissement à la sévérité des règles.

Il y a deux manières de composer à huit parties; la première est celle de placer les deux dessus l'un après l'autre immédiatement, et les haute-contre, les tailles, et les basse-tailles dans le même ordre; la seconde est celle de partager les huit parties en deux Chœurs, chacun composé de quatre parties, savoir: un dessus, une haute-contre, une taille, et une basse-taille. Ces deux chœurs isolés doivent être combinés de façon, à ce que l'un des deux puisse marcher tout seul, afin que les deux puissent alternativement s'interroger et se répondre; il faut alors que le chœur qui se tait pendant que l'autre propose, reprenne avant que celui-ci n'ait terminé sa période, et qu'enfin ils finissent par marcher tous les deux ensemble. Dans cette acception, les deux basse-tailles peuvent aussi jouir de la faculté indiquée dans l'exemple ci-dessus, de procéder d'unisson en octave.

Les anciens Auteurs, quand ils composaient à deux Chœurs, portaient leur attention jusqu'à rendre l'harmonie complète dans chaque chœur, autant du moins que la nature des sujets qu'ils traitaient et l'arrangement des parties le permettait. Ils s'étaient imposé cette obligation à cause de la distance qui souvent séparait les deux chœurs, et afin que les auditeurs qui se trouvaient placés plus près d'un chœur, que de l'autre, recussent une sensation plus agréable, en entendant une harmonie complète. Toutefois cette condition n'est point d'une stricte rigueur.

Die alten Meister haben mitunter Compositionen für sechs Chöre auf einmal geschrieben. (1) Solche Arbeiten fordern sehr viel Gewandtheit und Aufmerksamkeit von Seiten des Componisten, namentlich was die Vertheilung der Nüancen, das Licht und den Schatten und die Hervorbringung schöner effectvoller Contraste anlangt.

(1) Sie sind oft sogar über diese Zahl hinausgegangen; man findet in Marpurg ein Beispiel eines Canons zu 24 Chören oder zu 96 Stimmen.

Wenn man den Contrapunct zu vier Stimmen genug studirt hat, dann versucht man sich nach und nach im fünf, sechs, sieben und achttimmigen, indem man mit Note gegen Note über einen gegebenen Gesang anfängt und dann im verzierten Contrapuncte fortfährt, ohne die ganze Reihe der verschiedenen Gattungen durchzulaufen. Wenn man zu fünf Stimmen schreibt, muss man sich gewöhnen bald mit zwei Sopranen, bald mit zwei Altos, oder zwei Tenören, oder zwei Bässen zu schreiben, und eben so in den folgenden Arten, bis man im achttimmigen Satze ganz natürlich alle Stimmen zugleich verdoppelt.

Man kann den Cantus Firmus nach Belieben in eine oder die andere Stimme legen, aber immer werden die aeußern Stimmen den Vorzug verdienen, weil der Gesang in den Mittelstimmen nicht so hervortritt als in jenen, der Schüler soll es daher als ein besonderes Studium betrachten, den Cantus Firmus auch in den Mittelstimmen geltend zu machen. Wir gehen hier noch einige Exempel von Sätzen zu fünf, sechs, sieben und acht Stimmen Note gegen Note und im verzierten Contrapunct geschrieben.

Les anciens maitres ont écrit des compositions dans lesquelles ils ont fait marcher jusqu'à six chœurs à la fois.

(1) Il faut beaucoup d'adresse et beaucoup d'attention pour parvenir à vaincre toutes les difficultés qui résultent d'un ensemble aussi nombreux, mais on y vient à bout de tout par le travail et avec une organisation flexible.

(1) Ils ont souvent même outrepassé ce nombre; on trouve dans Marpurg un exemple d'un canon à 24 chœurs, c'est-à-dire 96 voix.

Lorsque l'on aura suffisamment étudié le contre-point à quatre parties, on s'exercera progressivement au contre-point à cinq, à six, à sept, et à huit parties, en commençant par Note contre Note, sur un chant donné, et en faisant ensuite, sur ce même chant, du contre-point fleuri dans toutes les parties, sans passer par la filière des blanches, des noires et des syncopes. Il faut s'habituer en écrivant à cinq voix, à travailler tantôt avec deux dessus, tantôt avec deux haute-contras, ou deux tailles, ou deux basse-tailles; à six voix, tantôt avec deux dessus et deux haute-contras, tantôt avec deux dessus, deux tailles, ou deux basse-tailles etc etc. à sept voix, on observera la même alternative, jusqu'à ce qu'on arrive à composer à 8 parties, où chaque voix est tout naturellement doublée.

On va donner des exemples de chants donnés, remplis à 5, à 6, à 7, et à 8 parties, d'abord à note contre note, ensuite en contre-point fleuri. On peut placer le chant donné dans la partie qu'on voudra; cependant, dans l'ensemble de tant de parties, le chant donné serait éclipsé s'il était placé dans une des parties du milieu: il vaut donc mieux pour l'effet qu'il soit situé dans l'une des deux parties extrêmes, mais l'élève devra cependant s'exercer à la placer aussi dans l'une des parties du milieu, afin de s'habituer à vaincre toute sorte de difficultés.

FÜNFSTIMMIGES EXEMPEL. NOTE GEGEN NOTE.

Ex. 133.

EXEMPLE À 5 VOIX. NOTE CONTRE NOTE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

**FÜNFSTIMMIGES EXEMPEL.
VERZIERTER CONTRAPUNCT.**

**EXEMPLE À 5 PARTIES.
CONTRE-POINT FLEURI.**

Gegebener Gesang. (Denselben Cantus Firmus in den 1^{sten} Discant versetzt, habe ich ihn darum transponirt, damit er nicht zu hoch gehe.)
Chant donné. (En plaçant ce même Chant donné au 1^{er} dessus je l'ai transposé afin qu'il ne soit pas si haut.)

Ex. 134.

**SECHSSTIMMIGES EXEMPEL.
NOTE GEGEN NOTE.**

**EXEMPLE À 6 PARTIES.
NOTE CONTRE NOTE.**

**SECHSSTIMMIGES EXEMPEL.
VERZIERTER CONTRAPUNCT.**

**EXEMPLE À 6 PARTIES.
CONTRE-POINT FLEURI.**

Gegebener Gesang transponirt.
Chant donné transposé.

SIEBENSTIMMIGES EXEMPEL.
NOTE GEGEN NOTE.

Ex. 135.

EXEMPLE A 7 PARTIES.
NOTE CONTRE NOTE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

SIEBENSTIMMIGES EXEMPEL.
VERZIEHTER CONTRAPUNCT.

EXEMPLE A 7 PARTIES.
CONTRE-POINT FLEURI.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

ACHTSTIMMIGES EXEMPEL.
NOTE GEGEN NOTE.

Ex. 136.

EXEMPLE A 8 PARTIES.
NOTE CONTRE NOTE.

Gegebener Gesang.
Chant donné.

**ACHTSTIMMIGES EXEMPEL.
VERZIERTER CONTRAPUNCT.**

*Geheimer Gesang
Chant donné.*

BEMERKUNG.

Der vorletzte Tact des letzten Exempels liefert eine Art die Retardation anzuwenden, auf welche wir die Aufmerksamkeit des Schülers ganz besonders hinweisen müssen. Die zwei mit + bezeichneten Partien machen zugleich die Retardation Dissonanz, und die retardierte Note (oder Consonanz) oder, mit andern Worten, der zweite Sopran macht die ganz regelmässig vorbereitete und aufgelöste Quarte hören, während der zweite Tenor die Terz giebt. Die einzige Weise diese zwei Intervalle zugleich anzuwenden, deren eines das andere auszuschliessen scheint ist die, welche das Exempel giebt. Es muss dann endlich die Stimme, welche die Dissonanz macht, ihrer regelmässigen Fortschreitung folgen, während die andere welche die Consonanz hat, in entgegengesetzter Richtung stufenweis fortschreitet, ohne sich auf der Consonanz aufzuhalten. Diese Regel gilt auch für die Sexte, welche mit der Septime – und für die Octave, welche mit der None u. s. w. angeschlagen wird; nur ist noch zu bemerken, dass die beiden Intervalle nicht in derselben Octave liegen dürfen, und dass dieses Verfahren nur in sieben und achttimmigen Sätzen statt haben darf.

OBSERVATION.

La penultieme mesure de cet exemple offre une manière d'employer le retard que nous devons signaler à l'attention de l'élève. Les deux parties marquées d'une croix font à la fois le retard et la consonnance retardée. Le second soprano fait entendre la quarte de la basse, laquelle quarte est préparée et résolue suivant les règles; tandis que le second ténor fait entendre la tierce. La seule manière d'employer convenablement ces deux intervalles, dont l'un semble exclure l'autre, est celle qu'offre cet exemple; c'est-à-dire que la partie qui fait la dissonnance doit suivre sa marche régulière, tandis que l'autre doit contenir la consonnance dans une série de sons ascendants par mouvement conjoint, sans s'arrêter sur la consonnance. Cette règle s'applique également à la sixte frappée avec la 7^{me}, l'8^{me} frappée avec la 9^{me}, etc. Il faut observer que ces deux parties doivent toujours se trouver dans deux octaves différentes, c'est-à-dire que la consonnance ne doit jamais frapper le retard en seconde, mais en 3^{me} ou en 7^{me}. Il est inutile d'ajouter qu'on ne tolère l'emploi de ce moyen que lorsque l'on compose pour un grand nombre de voix, c'est-à-dire à 7 et à 8 parties.

Ex. 137.

Beispiel der Sexte mit der Septime
Exemple de la 6^e frappée avec la 7^e

der Octave mit der None.
de l'8^{me} avec la 9^e

der Secunde.
de la Seconde.

BEISPIEL EINES DOPPELCHORS
IM VERZIERTEN CONTRAPUNCTE OHNE GEGEBENEN GESANG.

EXEMPLE À DEUX CHŒURS
EN CONTRE-POINT FLEURI SANS CHANT DONNE.

Die bisher gegebenen Exempel geben eine practische Anleitung, wie man die verschiedenen Gattungen des vielstimmigen Contrapunctes schreiben soll. Man sieht, dass in den Exempeln Note gegen Note nicht immer Einklänge vermieden werden können, eben so wenig wie die gerade Bewegung zwischen den aeußern Partien, um zu einer vollkommenen Consonanz fortzuschreiten. Das ist auch der Fall in den Exempeln des verzierten Contrapunctes, nur dass hier der Einklang blos auf der schwachen Zeit statt haben soll, was die so verschiedenen mögliche Disposition der Stimmen auch gar sehr erleichtert. Die Alten sind besonders in mehr als vierstimmigen Satzen immer so verfahren.

Tous les exemples qu'on vient de donner, offrent un aperçu de la manière dont on doit traiter le contre-point selon le nombre de parties qu'on emploie. On verra dans les exemples de note contre note, qu'on ne peut éviter les unissons dans certains cas, ainsi que le mouvement direct entre les parties extrêmes pour passer à une consonnance parfaite. Cela a lieu aussi dans les exemples du contre-point fleuri; mais comme dans cette espèce on a plus de moyens de mieux disposer les parties que dans l'autre, il faut faire en sorte, lorsque les unissons seront inévitables, de n'attaquer ceux-ci que dans les temps faibles de la mesure. C'est une attention qu'ont eu les anciens classiques, surtout en composant à plus de quatre parties.

VON DER NACHAHMUNG.

Die Imitation ist eine musikalische Künstelei, welche darin besteht, dass eine Partie einen Gesang vorträgt, welchen eine andere Partie nach einigen Pausen und in irgend einem Intervalle wiederholt und so bis zum Ende fortführt. Man nennt die erste Partie **Vorgänger** und die zweite **Nachfolger**.

DE L'IMITATION.

*L'imitation est un artifice musical; elle a lieu lorsqu'une partie, qu'on nomme **antécédent**, propose un sujet, ou chant, et qu'une autre partie, qu'on appelle **conséquent**, répète le même chant, après quelques silences, et à un intervalle quelconque, en continuant ainsi jusqu'à la fin.*

Ex. 139.

Nachahmung im Einklange.
Imitation à l'unisson.

Der **Nachfolger** ist nicht immer verbunden dem **Vorgänger** zu antworten mit dem ganzen Subjecte, welches er gegeben; er kann nur einen Theil desselben imitiren und der **Nachfolger**, indem er einen neuen Gesang bietet, wird dann an seiner Reihe **Vorgänger**.

*Dans une Imitation, le **conséquent** n'est pas toujours obligé de répondre à l'**antécédent**, dans toute l'étendue du sujet que celui-ci a proposé; il peut n'en imiter qu'une partie, et le **conséquent** proposant alors un nouveau chant, devient, à son tour, l'**antécédent**.*

Ex. 140.

Die Imitation kann sich auf verschiedene Weise machen. Man nennt sie regelmässig oder gleichmässig, wenn sie genau nach der Natur der Intervalle des **Vorgängers** antwortet, wenn sie bis auf die ganzen und halben Töne correspondirt, d. h. auf eine kleine Secunde durch eine kleine Secunde, auf eine grosse Terz durch eine grosse Terz antwortet etc.

Diese Imitation ergiebt sich ganz natürlich, wenn der **Nachfolger** dem **Vorgänger** in der **se** oder im **Einklange** antwortet; die Quarte und Quinte nähern sich auch noch der genauen Antwort der Intervalle, ausgenommen dass man einiger zufälliger Erhöhungszeichen etc. bedarf; aber es ist fast unmöglich, diese Gleichmässigkeit auf den andern Intervallen der Leiter zu bewerkstelligen.

Man nennt die Imitation **frei** oder **unregelmässig**, wenn eine Gleichheit der Intervalle zwischen dem Subject und der Nachahmung nicht gegeben ist, wenn man z. B. auf eine grosse Secunde mit einer kleinen antwortet etc.

Man nennt Imitation in gerader oder gleicher Bewegung, wenn sie in gleicher Richtung auf- oder absteigend, wie das Subject, sich bewegt. Die obigen Exempel sind in gerader Bewegung.

*L'imitation peut se faire de plusieurs manières. On la nomme **régulière** ou **contrainte** lorsqu'on répond exactement à la nature des intervalles proposés par l'**antécédent**, c'est-à-dire, lorsqu'on observe la correspondance des tons et demi-tons; dans ce genre d'imitation, on répond à une seconde mineure par une seconde mineure, à une tierce majeure par une tierce majeure, ainsi de suite.*

*Cette imitation s'obtient naturellement quand le **conséquent** imite l'**antécédent** à l'unisson, ou à l'octave; la quarte et la quinte se rapprochent un peu de la correspondance exacte des intervalles, mais il faut quelques accidens pour la rendre entièrement telle; il est presque impossible d'obtenir cette identité sur les autres degrés.*

*L'imitation se nomme **libre** ou **irrégulière**, lorsque cette correspondance n'est pas observée, et qu'on se laisse la liberté de répondre arbitrairement et selon le ton où l'on se trouve aux intervalles du **conséquent**; dans ce genre d'imitation, on peut répondre à une seconde majeure par une seconde mineure, à une tierce mineure par une tierce majeure, &c.*

*On nomme **imitation par mouvement semblable**, celle qui, ainsi que son nom l'indique, suit les mouvements ascendants ou descendants du **conséquent**; les exemples ci-dessus sont par mouvement semblable.*

Die Imitation ist in entgegengesetzter Bewegung, wenn die Nachahmung in entgegengesetzter Richtung des Subjectes fortschreitet. Sie kann wie die vorige **regelmässig** und auch **unregelmässig** sein.

Die rückgängige Imitation ist diejenige, welche eine Periode oder ein Glied derselben von hinten anfangend imitirt d. h. wenn die erste Note der Antwort mit der letzten des Subjectes **a n f ä n g t** und so **r ü c k w ä r t s** bis zum Anfange geht.

Diese Gattung der Imitation kann auch **regelmässig** sein und kann in gerader oder ungerader Bewegung fortschreiten.

Es giebt noch mehrere andere Arten der Imitation, von denen wir später handeln werden.

Jetzt beginnen wir mit den Imitationen zu zwei Stimmen.

IMITATION ZU 2 STIMMEN.

ERSTE GATTUNG: NACHAHMUNG IN GLEICHER BEWEGUNG

Alle Imitation kann sich nur machen im **Einklang**, in der **Secunde**, **Terz**, **Quarte**, **Quinte**, **Sexte**, **Septime** und **Octave**, sowohl über als unter der **Tonica**.

Wir haben im vorhergehenden ersten Exempel gezeigt, wie sich die Imitation im **Einklange** gestaltet, wir werden nun Exempel von Imitationen auf allen andern Leiterstufen oder Intervallen geben. Man wird am Ende von jedem Exempel das Wort **Coda** sehen; dies bedeutet soviel als **Conclusion** oder Schlussformel d. h. eine Formel, durch welche man das Ende bewirkt, denn ausserdem würde eine Imitation nie aufhören.

L'imitation est par mouvement contraire, lorsque le conséquent répond par des mouvements ascendants aux mouvements descendants de l'antécédent, et vice versa. Cette imitation peut, ainsi que la précédente, être régulière ou irrégulière.

L'imitation par mouvement rétrograde est celle qui imite une période ou un membre de période, en la prenant à rebours, c'est-à-dire, que le conséquent commence à la dernière note de la période de l'antécédent qu'on veut imiter, et retourne jusqu'à la première.

Cette imitation rétrograde peut aussi être régulière ou irrégulière, et peut également se traiter par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

Il y a encore plusieurs autres sortes d'imitations que nous aurons occasion de nommer par la suite.

Nous allons traiter de chacune de ces espèces, en commençant par les imitations à deux parties.

IMITATION À DEUX PARTIES.

PREMIÈRE SECTION IMITATION PAR MOUVEMENT SEMBLABLE.

Toute Imitation, de quelque nature qu'elle soit, ne peut se faire que d'autant de manières qu'il y a d'intervalles dans la Gamme, c'est-à-dire, à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième, et à l'octave, tant en dessus, qu'en dessous de la Tonique.

*On a vu au premier exemple la manière de traiter l'imitation à l'unisson, on va donner, consécutivement, les exemples des Imitations sur tous les autres degrés. On verra à la fin de chaque exemple le mot *queue* (Coda en Italien) cela signifie *conclusion*. La *queue* ne commence que lorsque l'on abandonne l'imitation afin de terminer, sans cela on irait jusqu'à l'infini.*

Imitation in der Obersecunde.
Imitation à la 2^{de} supérieure.

Ex. 141.



Imitation in der Untersecunde.
Imitation à la 2^{de} inférieure.



Imitation in der Oberterz.
Imitation à la 3^e supérieure.

Musical score for Imitation in the Third above (3^e supérieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Unterterz.
Imitation à la 3^e inférieure.

Musical score for Imitation in the Third below (3^e inférieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Oberquarte.
Imitation à la 4^e supérieure.

Musical score for Imitation in the Fourth above (4^e supérieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Unterquarte.
Imitation à la 4^e inférieure.

Musical score for Imitation in the Fourth below (4^e inférieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Oberquinte.
Imitation à la 5^e supérieure.

Musical score for Imitation in the Fifth above (5^e supérieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Unterquinte.
Imitation à la 5^e inférieure.

Musical score for Imitation in the Fifth below (5^e inférieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Obersext.
Imitation à la 6^e supérieure.

Musical score for Imitation in the Sixth above (6^e supérieure). The score is written for two staves in C major, 3/4 time. The melody in the upper staff is imitated in the lower staff. The piece concludes with the text: Schluss. Queue. (Coda).

Imitation in der Untersexta.
Imitation à la 6^{te} inférieure.



Imitation in der Oberseptime.
Imitation à la 7^{me} supérieure.



Imitation in der Unterseptime.
Imitation à la 7^{me} inférieure.



Imitation in der Octave.
Imitation à l'8^{ve}.



Man muss sich einige Zeit in diesen verschiedenen Arten der Imitation üben, und wir bemerken hierbei, dass man keineswegs streng gebunden ist, die Intervalle ganz genau zu wiederholen: man kann die Secunde durch die None, die Terz durch Decime, die Quarte durch die Undecime etc. etc. wiedergeben, ohne dadurch die Natur der Intervallen wesentlich zu verändern.

Il faut s'exercer pendant quelque tems sur toutes ces différentes imitations; nous préviendrons en même tems, qu'on n'est pas rigoureusement astreint à traiter toujours les intonations à la distance juste de 2^{de}, de 3^{de}, etc; mais qu'on peut, sans craindre d'altérer la nature des intervalles, transposer à l'élévation supérieure ou inférieure. c'est-à-dire, traiter l'imitation de 2^{de} en 3^{me}, celle de 3^{de} en 4^{me}, celle de 4^{de} en 5^{me}, celle de 5^{de} en 6^{me}, celle de 6^{de} en 7^{me}, celle de 7^{de} en 8^{me}, et enfin celle d'8^{ve} en 9^{me} ou double 8^{ve}. L'unisson seul ne peut être déplacé.

IMITATION ZU 2 STIMMEN.

ZWEITE GATTUNG:
IMITATION IN DER GEGENBEWEGUNG.VON DER FREIEN ODER UNREGELMÄSSIGEN
NACHAHMUNG IN DER GEGENBEWEGUNG.

Um einen bestimmten Standpunkt in dieser Gattung des Contrapunctes zu haben, haben die alten classischen Meister sich folgenden Mittels bedient. Sie setzen einer Leiter, welche mit der Tonica beginnt, dieselbe Leiter im umgekehrten Sinn, d. h. von der Octave zur Tonica herabsteigend entgegen z. B.

Ex. 142.



Man erhält durch dieses Mittel die freie Imitation in entgegengesetzter Bewegung, welche im folgenden Exempel practisch dargelegt ist.

IMITATION À DEUX PARTIES.

SECONDE SECTION
IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.DE L'IMITATION LIBRE OU
IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

Pour avoir un point de départ fixe dans ce genre d'imitation, les compositeurs qui ont écrit dans le style classique, se sont servis du moyen suivant; ils opposaient à une gamme composée d'une octave (prenons le ton d'UT) en commençant par la Tonique, la même série de sons en sens opposé, de cette manière.

L'on obtiendra, par ce moyen, l'imitation libre par mouvement contraire, exposée dans l'exemple suivant.

Ex. 143.



Dieses Mittel kann für die Dur- und verwandte Molltonart zugleich dienen.

Ce moyen peut servir pour le mode majeur et pour le mode mineur relatif.



Man kann für diese Imitation in der Gegenbewegung sich auch der folgenden, sich entgegengesetzten Leitern bedienen, und zwar im Moll wie im Dur.

On peut aussi, pour cette imitation irrégulière par mouvement contraire, se servir de la gamme suivante opposée à elle même, et ce moyen peut être commun au mode majeur, et au mode mineur.

BEISPIEL DIESER LEITER.
EXEMPLE DE CETTE GAMME.

Aus diesen Leitern ergibt sich folgende Imitation:

Cette gamme donne l'imitation consignée dans l'exemple suivant.



Man kann aus diesen Exempeln erschen, dass in dem System der ersten Leiter, wenn der Führer mit einem C anfängt, die Antwort mit dem C der Octave beginnt; dass wenn der eine mit einem H, G oder A anfängt, der andere mit einem d, e oder f antworten muss etc: in dem System der zweiten Leiter, wenn der Führer durch ein C, E, G anfängt, die Antwort durch ein g, c oder e erwiedern soll. Wenn so einmal die erste Note der Antwort gefunden ist, so finden sich die übrigen ganz natürlich von selbst.

VON DER REGELMÄSSIGEN
IMITATION IN DER GEGENBEWEGUNG.

Man muss sich für diese Gattung der Imitation des ähnlichen Mittels bedienen, welches man sich in der unregelmässigen bedient hat, nur sind dann die Leitern, welche man einander entgegengesetzt, verschieden. Man muss zwei Leitern haben, in denen sich die halben Töne auf denselben Stufen finden, damit sie in der Imitation genau zusammen treffen.

On voit, par ces exemples, que dans le système de la première gamme, lorsque l'antécédent commence l'imitation par un UT, il faut que le conséquent réponde à l'UT à l'octave; si l'un commence par un SI, un SOL, ou un LA, il faut que l'autre réponde par un RE, un MI, ou un FA, etc: dans le système de la seconde gamme, lorsque l'antécédent commence par un UT, un SOL, ou un MI, le conséquent doit répondre par un SOL, un UT, ou un MI, etc: une fois que la première note de la réponse est trouvée, toutes les autres notes se placent tout naturellement.

DE L'IMITATION REGULIERE OU
CONTRAINTTE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

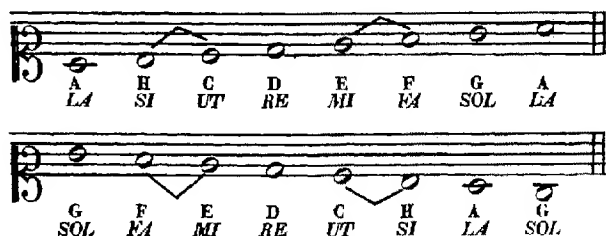
Il faut, pour cette espèce d'imitation, se servir d'un moyen semblable à celui qu'on a employé à l'égard de l'imitation irrégulière, mais les gammes qu'on doit opposer l'une à l'autre dans cette occasion, sont différentes. Il faut deux gammes dans lesquelles les demi-tons se trouvent placés aux mêmes degrés, afin que dans l'imitation les Tons, et les Demi-tons se correspondent exactement.

Ex. 144.



Um dieselbe Wechselbeziehung der Töne und Halbtöne in der Molltonart zu finden muss man die Leiter folgendermassen disponiren,

Pour trouver la même correspondance de Tons et de Demi-tons dans le mode mineur, voici comment il faut disposer cette gamme.



BEISPIEL DER REGELMÄSSIGEN IMITATION IN DER GEGENBEWEGUNG.
EXEMPLE D'IMITATION CONTRAIRE REGULIERE.



Es ist fast unnöthig zu bemerken, dass man allemal, wenn man die Tonart wechselt, die gegebenen Leitern in die neue Tonart, sie sei Dur oder Moll übertragen muss.

Alles, was wir bisher über die regelmässige Imitation in gerader Bewegung gesagt haben, findet volle Anwendung in der durch Gegenbewegung rückgängigen, regel oder unregelmässigen Imitation.

Il est inutile d'observer que toutes les fois qu'on changera de Ton, il faudra reporter toutes ces gammes données, dans le ton ou l'on fait l'imitation, tant pour les modes majeurs que pour les modes mineurs.

Tout ce que nous venons de dire peut s'appliquer également à l'imitation rétrograde par mouvement contraire, laquelle peut aussi être régulière ou irrégulière.

Die retrograde entgegengesetzte Bewegung besteht, wie wir schon gesagt haben, darin, dass eine Phrase ganz oder zum Theil von hinten in entgegengesetzter Bewegung nachgeahmt ist. Die Nachahmung kann sich Tact für Tact oder Periode für Periode machen. Die folgenden Beispiele beider Arten werden dies besser erklären als Worte.

L'imitation rétrograde contraire, qui consiste, comme nous l'avons dit, à imiter une phrase ou portion de phrase, en commençant par la dernière note et en rétrogradant vers la première, en observant le mouvement contraire, peut se faire de deux manières; savoir: mesure par mesure ou période par période. Voici des exemples de ces deux sortes d'imitation, qui en expliqueront le mécanisme mieux que des paroles.

Ex. 145.

Regelmässig. *Régulière.* BEISPIELE DER ERSTEN ART, TACT FÜR TACT.
EXEMPLES DE LA PREMIÈRE MANIÈRE, MESURE PAR MESURE.

Unregelmässig.
Irrégulière.

Regelmässig. *Régulière.* BEISPIEL DER ZWEITEN ART, PERIODE FÜR PERIODE.
EXEMPLES DE LA SECONDE MANIÈRE, PÉRIODE PAR PÉRIODE.

Unregelmässig.
Irrégulière.

Was die rückgängige Imitation in gleicher Bewegung anlangt, so bemerken wir nur, dass sie auf allen Tönen Statt haben kann, wie die der ersten Gattung. Wir geben keine praktischen Exempel, der Schüler muss sich ohne dieselben zu helfen suchen durch Uebung, denn diese Gattung ist nicht so schwierig als die vorhergehende.

Dies sind die Regeln der vier Hauptarten in der Nachahmung-1.) in der gleichen Bewegung- 2.) in der Gegeahbewegung- 3.) in rückgängig gleicher und 4.) in rückgängig entgegengesetzter Bewegung.

On vient de donner des exemples de plusieurs manières de traiter l'imitation rétrograde par mouvement contraire; quant à celle par mouvement semblable, nous dirons seulement qu'elle peut avoir lieu sur tous les intervalles, comme les imitations qui composent la première section, nous nous dispenserons de donner des exemples à ce sujet; les élèves se donneront la peine de s'y exercer, en cherchant les moyens de se tirer d'affaires sans l'aide des exemples. D'ailleurs, ces imitations rétrogrades par mouvement semblable, ne sont pas aussi difficiles à traiter que celles que nous avons exposées dans les exemples ci-dessus.

Telles sont les règles des quatre manières principales de traiter l'imitation, savoir: 1^{re} par mouvement semblable; 2^e par mouvement contraire; 3^e par mouvement semblable rétrograde; et 4^e par mouvement contraire rétrograde.

VON EINIGEN ANDERN ARTEN DER NACHAHMUNG.

Diese sind: *par augmentation* - (Vergrößerung) *per Diminutionen* - (Verkleinerung) - in der Gegenwart-, durch Unterbrechung-, die umkehrbare (contrapunctische)-, die periodische, canonische etc.

Alle diese Imitationen können sich wechselsweise in den vier verschiedenen Arten regel- oder irregelmässiger Bewegung machen, so lange dadurch keine Uebelstände in harmonischer oder melodischer Hinsicht entstehen.

BEMERKUNG.

Alle diese Imitationsarten und Benennungen finden sich in MARPURG'S Abhandlung von der Kunst der Fuge und Nachahmung und man kann sich daher dort nähere Belehrung verschaffen. Es ist dieses Werk das vollständigste und gründlichste von allen und darum eines besondern Studiums werth.

Die Nachahmung durch Vergrößerung geschieht, wenn der Gesang des Führers in der Antwort mit noch einmal so viel geltenden Noten nachgeahmt wird.

DE PLUSIEURS AUTRES SORTES D'IMITATIONS.

Les autres sortes d'imitation qu'il nous reste à mentionner sont: les imitations *par augmentation*; *par diminution*; *par contretemps*; *interrompues*; *convertibles*; *periodiques*; *canoniques*; etc.

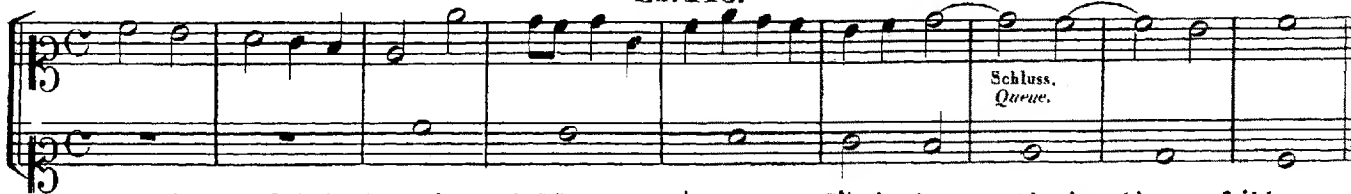
Toutes ces imitations peuvent se faire tour à tour avec les quatre mouvements indiqués, et être traitées régulièrement ou irrégulièrement, tout cela cependant lorsqu'on le pourra, sans tomber dans des inconvénients qui entraveraient la mélodie, ou l'harmonie.

OBSERVATION.

Les imitations qu'on a citées jusqu'à présent, ainsi que leurs dénominations, sont tirées du *Traité de la Fuge et du Contre-point* par MARPURG; on pourra le consulter pour s'instruire et connaître les imitations qu'on pourroit avoir omises ici. L'ouvrage de MARPURG, relativement aux Imitations, Fugues, etc. etc. ainsi que pour tous les artifices de la composition, est un des plus complets en ce genre que l'on connaisse; voilà pourquoi on le consulte.

L'imitation *par augmentation* se fait lorsque l'antécédent propose un chant à imiter, et que le conséquent répond Note par Note en augmentant la valeur de chacune.

Ex. 146.



Die Imitation durch Diminution wird bewerkstelligt, wenn der Nachfolger die Dauer der Noten, welche die Imitation bewirkt, verringert.

L'imitation *par diminution* se fait lorsque le conséquent diminue la valeur des notes qui constituent l'imitation.



Die Imitation auf widerigen Tacttheilen macht sich dadurch, dass sich die Stimmen auf den entgegengesetzten Tacttheilen folgen, d.h. dass wenn die eine auf der guten Zeit angefangen, die andere auf der schlechten beginnt. Diese Künstelei ist oft das Resultat der Anwendung der Syncopen.

L'imitation à *contre-temps* est celle que l'on fait lorsque les parties se suivent par des temps opposés, c'est-à-dire, lorsqu'une partie commence par le temps fort de la mesure et que l'autre répond en commençant par le temps faible. C'est souvent par l'emploi de syncopes qu'on obtient cet artifice.

Gute Zeit.
Temps fort.

Schlechte Zeit.
Temps faible.

Ex. 147.



Die unterbrochene Imitation entsteht, wenn die Fortschreitung des Gesanges im Führer durch Pausen in der Antwort unterbrochen wird.

L'imitation interrompue se fait en suspendant, par le moyen des silences dans le conséquent, la progression continue des notes du chant proposé par l'antécédent.

Ex. 148.

Man nennt eine Nachahmung contrapunctisch, wenn ein Satz so geschrieben ist, dass man ihn, ohne weiter etwas zu thun, nur umkehren d.h. die unterste Partie zur obersten und umgekehrt machen kann. Damit dies möglich sei, muss man nur vermeiden eine Quinte zu schreiben, weil diese durch die Umkehrung zur Quarte wird. Diese Gattung der Nachahmung ist der eigentliche doppelte Contrapunct, wie wir das später sehen werden.

On appelle imitation convertible, une période écrite de manière à ce que les parties se puissent renverser sans aucun changement, c'est-à-dire, que la partie supérieure devienne partie inférieure, ou que celle-ci devienne supérieure. Pour obtenir ce moyen, il faut faire attention de n'employer jamais l'intervalle de quinte, parceque dans le renversement cet intervalle produirait celui de quarte. Cette espèce d'imitation est à proprement parler un contre-point double, ainsi qu'on le verra plus tard.

Ex. 149.

Die periodische Umkehrung hat statt, wenn man nur einen Theil des Motivs nachahmt. Hier sind zwei Beispiele.

L'imitation périodique à lieu lorsque l'on n'imité qu'une portion du chant, ou thème proposé par l'antécédent. En voici deux exemples.

1^{tes} EXEMPEL.2^{tes} EXEMPEL.

Die canonische Nachahmung ist diese, wo die Antwort dem Führer Note für Note von Anfange bis Ende folgt. Diese Imitation, welche man auch Canon nennt, kann auf zweierlei Weise behandelt werden: sie kann einen Schluss haben, also endlich, oder ohne Schluss unendlich d.h. immerfortgehend sein, so dass man, an das letzte gekommen, sogleich wieder von vorn anfängt. Man nennt einen solchen Canon auch Zirkel canon.

L'imitation canonique est celle où le conséquent répond à l'antécédent note par note depuis le commencement jusqu'à la fin. Cette imitation, qui par sa dénomination même dériverait ce qu'on appelle canon, peut être traitée de deux manières; savoir: finie, lorsqu'on la termine par une queue ou conclusion; infinie ou circulaire, lorsqu'on la combine de façon qu'on puisse revenir de la fin de l'imitation au commencement sans s'arrêter.

Ex. 150.

BEISPIEL EINER CANONISCHEN NACHAHMUNG MIT EINEM ENDE.
EXEMPLE D'UNE IMITATION CANONIQUE FINIE.



Ex. 151.

BEISPIEL EINER CANONISCHEN NACHAHMUNG OHNE ENDE.
EXEMPLE D'UNE IMITATION CANONIQUE INFINIE.



Man suche sich, so viel als möglich, in allen Gattungen der Imitation und in allen Bewegungen und Intervallen zu üben. Die bisher gegebenen Regeln reichen dazu vollkommen aus. Wir werden uns jetzt mit den drei- und vierstimmigen Imitationen beschäftigen.

On doit chercher, autant qu'il sera possible, à s'exercer sur toutes ces imitations par tous les mouvements et à tous les intervalles. Ce que nous avons exposé dans la première et dans la seconde section, relativement aux imitations, doit suffire: nous allons traiter des imitations à trois et à quatre parties.

DRITTE GATTUNG:

VON DEN NACHAHMUNGEN ZU 3 UND 4 STIMMEN.

Alle Gattungen von Imitationen, deren wir bisher gedacht haben, können drei, vier und mehrstimmiger noch behandelt werden. Azzopardi, ein malthesischer Componist, hat sich zweier Motive bedient, welche für alle Behandlungsweisen passlich sind und daher sehr gut zu sehr nützlichen Uebungen aller Art angewendet werden können.

TROISIÈME SECTION

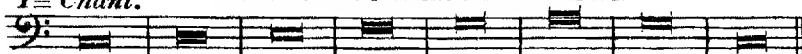
DES IMITATIONS À TROIS ET À QUATRE VOIX.

Toutes les espèces d'Imitations dont on a parlé dans les deux sections précédentes, peuvent se traiter à trois, à quatre, et même à un plus grand nombre de parties. Azzopardi, compositeur maltais, s'est servi de deux chants donnés, sur lesquels on peut s'exercer à placer toutes sortes d'imitations, soit à un intervalle supérieur, soit à un intervalle inférieur. Je pense qu'on peut d'abord suivre cette méthode; elle ne peut qu'être très avantageuse à l'étude des imitations, et au travail de l'élève.

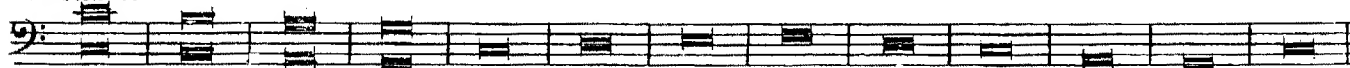
Ex. 152.

1^{stes} Motiv.
1^{er} Chant.

ZWEI MOTIVE VON AZZOPARDI.
VOICI LES DEUX CHANTS D'AZZOPARDI.



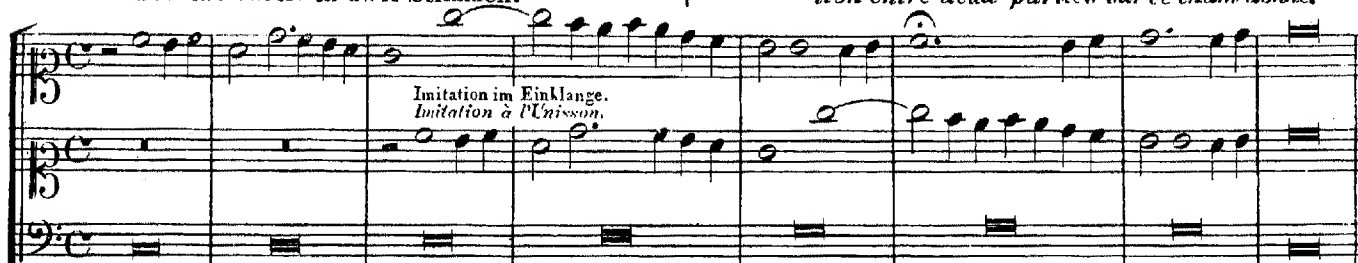
2^{tes} Motiv.
2^d Chant.



BEISPIELE VON AZZOPARDI'S IMITATIONEN DIESER MOTIVE ZU DREI UND VIER STIMMEN.
EXEMPLES D'IMITATIONS D'AZZOPARDI A TROIS ET A QUATRE PARTIES SUR CES CHANTS.

Dreistimmig d.h. die Imitation
über das Motiv in zwei Stimmen.

A trois parties, c'est-à-dire, imita-
tion entre deux parties sur ce chant donné.



Vierstimmig.
A quatre parties.

Die 3^{te} Stimme ad libitum.
Troisième partie ad libitum.



Im letzten Exempel ist eine Partie, die zwar zum Ganzen gehört, aber durchaus nichts mit der Nachahmung gemein hat; daher nennt man sie *ad libitum*. Man wird verbunden sein eben so zu verfahren, wenn man 4 Stimmen haben will und sich beschränkt, nicht mehr als eine Imitation zwischen den zwei andern Stimmen zu haben. Wenn man über einen Gesang 3 imitirende Stimmen haben wollte, so würde man zwei Antworten zu machen haben, welche beide dann den Gesang in demselben oder in verschiedenen Intervallen nachahmen können.

Nachdem man genug geübt ist in der Nachahmung eines gegebenen Gesanges in zwei Stimmen, mit oder ohne eine vierte *ad libitum* Stimme und in allen Intervallen von der Prime bis zur Octave, soli man beginnen zwei Antworten oder die doppelte Imitation zu machen.

*Dans ce dernier exemple, il y a une partie qui tient seulement à l'ensemble, et n'a nulle analogie avec l'imitation; voilà pourquoi on l'a nommée *ad libitum*. On sera obligé d'en agir de même lorsqu'on voudra avoir quatre parties, et qu'on se bornera à ne faire sur le chant donné qu'une seule imitation entre les deux autres parties. Si l'on voulait avoir sur le chant donné trois parties en imitation, il y aurait alors deux conséquents, qui tous deux imiteraient le sujet proposé par l'antécédent, au même intervalle ou à un intervalle différent.*

*Après qu'on se sera exercé à traiter l'imitation sur le chant donné dans deux parties seulement, avec ou sans la quatrième partie *ad libitum*, depuis l'imitation à l'unisson jusques et inclusivement à l'imitation à l'octave, on entreprendra le travail ci-dessus annoncé, savoir: d'introduire les deux conséquents, au moyen desquels on aura une double imitation.*

Antecedent ou Thème

Ex. 153.

Ganz heiläufig sei hier bemerkt, dass der obige Gesang auch eben so gut in blossen ganzen Noten geschrieben werden könnte. z. B.

(153. bis.)

Wenn der Schüler auch in dieser Art der Imitation geübt ist, so kann die Imitation mit drei und endlich mit vier Stimmen beginnen. Es wird nothwendig sein, dass er zu diesem Zwecke Marpurg's Abhandlung von der Fuge zu Rathe ziehe, um alle Intervalle zu sehen, mittelst welcher man Imitationen machen kann. Wir theilen hier nur ein Exempel zu drei und eins zu vier Stimmen mit, welche ausreichen, um einen Begriff von dieser Aufgabe zu geben.

On doit avertir avant d'aller plus loin, que ce chant donné, pourra être écrit au besoin, et si on le juge à propos, en

notes rondes ainsi: (153. bis.)

au lieu d'être écrit en notes quarrées.

Une fois que l'élève aura suffisamment travaillé les imitations entre deux et trois parties sur les deux chants donnés, il faudra qu'il s'exerce à traiter l'imitation à trois, et ensuite à quatre parties sans chant donné. Il sera nécessaire, à ce sujet, qu'il consulte l'ouvrage de Marpurg, afin de voir toutes les combinaisons des intervalles, au moyen desquels on peut faire des imitations. C'est pour avoir sous les yeux un grand nombre d'exemples, que l'on conseille de consulter l'ouvrage de Marpurg. Voici deux exemples d'imitations, l'un à trois parties, et le second à quatre, qui suffiront pour donner un aperçu de ce travail.

Ex. 154.

DREISTIMMIGES EXEMPEL EINER CANONISCHEN NACHAHMUNG, EXEMPLE A TROIS PARTIES. IMITATION CANONIQUE.

Ex. 155.

VIERSTIMMIGES BEISPIEL. REGELMÄSSIGE CANONISCHE NACHAHMUNG.
 EXEMPLE À QUATRE PARTIES. IMITATION RÉGULIÈRE CANONIQUE.

G. ALBRECHTSBERGER.

Man muss sich auch in der Imitation zu 5, 6, 7, und 8 Stimmen üben, Theils über gegebene Bässe, Theils in ganz eigener Erfindung. Man kann Stimmen *ad libitum*, oder die nur begleitend sind, hinzufügen, wenn man eine regelmässige Nachahmung in allen Stimmen nicht ausführen kann.

Bevor wir weiter schreiten, wollen wir einer Gattung der Nachahmung gedenken, welche mittelst zweier Chöre zu 8 Stimmen ausgeführt und umgekehrt entgegengesetzte Nachahmung genannt wird.

ERKLÄRUNG.

Man giebt dem einen Chöre ein vierstimmiges Thema, und der andere bekommt die Antwort.

Damit diese Antwort umgekehrt sei, muss der Bass des Thema in die Discant-Partie, und die Sopranpartie des ersteren in den Bass, — die Alt-Partie in den Tenor, und die Tenor-Partie in den Alt gelegt sein.

Damit ferner die Antwort entgegengesetzt sei, muss jede Partie der Antwort in entgegengesetzter Bewegung und in der vorher bezeichneten Ordnung den Stimmen des Thema antworten.

Um dies Kunststück zu bewerkstelligen, muss man folgende Regel beobachten: es darf nie eine der Unterstimmen mit dem Discante eine Quarte bilden, wenn diese Quarte nicht stufenweise fortschreitet, wie eine durchgehende Dissonanz. Was die Gegenbewegung anlangt, muss man sie gewinnen mittelst der Leitern, von denen wir in der 2^{ten} Abtheilung gesprochen haben und welche wir zu grösserer Deutlichkeit hier wiederholen.

On doit aussi s'exercer à traiter l'imitation à 5, à 6, à 7, et à 8 voix, soit sur les basses données, soit en cherchant des imitations sans aucune de ces basses, c'est-à-dire, en composant soi-même tout l'ensemble. On pourra mêler des parties *ad libitum* ou d'accompagnement, si l'on ne peut pas réussir à faire des imitations régulières, dans toutes les parties.

Avant de terminer cette section, on va donner connaissance d'une autre espèce d'imitation, qu'on peut pratiquer à 8 parties par le moyen des deux Chœurs. Cette imitation porte la dénomination d'inverse contraire.

EXPLICATION.

On propose un Thème à quatre parties dans l'un des deux chœurs; la réponse doit être faite par l'autre.

Pour que la réponse soit inverse, il faut que la Basse du Thème soit placée dans la partie du Soprano de la réponse, que la partie du Soprano soit mise à la Basse, et la partie du Contralto à celle du Tenor, et enfin celle du Tenor au Contralto.

Pour que la réponse soit contraire, il faut que chaque partie de la réponse, réponde par mouvement contraire, et dans l'ordre exprimé ci-dessus, aux parties qui ont proposé le Thème.

Pour obtenir cet artifice, voici la règle qu'il faut observer; il ne faut jamais qu'aucune des parties inférieures se trouve en quarte avec le Soprano, à moins que cette quarte ne procède par degré comme une dissonance passagère. Pour ce qui regarde le mouvement contraire, il faut l'obtenir par le moyen des gammes dont nous avons parlé à la seconde section, au sujet de ce mouvement contraire. toutefois nous allons, pour plus d'intelligence dans l'usage que l'on doit en faire, les produire de nouveau dans l'ordre suivant.

Ex. 156.

WECHSELVERHÄLTNISS DER STIMMEN IN DER UMKEHRUNG DURCH GEGENBEWEGUNG.
CORRESPONDANCE DES PARTIES EN INVERSANT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

Soprano
en
zum

Basso.

Contralto
en
zum

Tenore.

Hier sind noch andere Leitern, die wir nicht vorgeschlagen haben, indem wir von der zweistimmigen Imitation in der Gegenbewegung sprachen, und deren man sich bedienen kann, wenn man durch das chromatische Klanggeschlecht moduliren will.

Soprano
en
zum

Basso.

Contralto
en
zum

Tenore.

Voici d'autres gammes que nous n'avons pas proposées en traitant l'imitation par mouvement contraire à deux parties, et qu'on pourra employer lorsqu'on voudra se servir du genre chromatique pour moduler.

CHROMATISCH DURCH KREUZE.
CHROMATIQUE PAR DIÈSE.

Soprano
en
zum

Basso.

Contralto
en
zum

Tenore.

CHROMATISCH DURCH BEE.
CHROMATIQUE PAR BÉMOI.

Soprano
en
zum

Basso.

Contralto
en
zum

Tenore.

NOCH EINE ANDERE DISPOSITION DER LETZTERN LEITER.
AUTRE DISPOSITION DE CETTE DERNIÈRE GAMME.

Man kann sich der Leiter N^o 3. bedienen, wenn man in *C* dur nach seiner Dominante moduliren wollte, und der Leiter N^o 4, wenn man in *C* dur nach *F* moduliren will. Man sehe das folgende Beispiel.

On peut se servir de la gamme N^o 3, lorsque dans le mode d'UT on voudra moduler à sa dominante; et l'on pourra employer la Gamme N^o 4, quand dans le mode d'UT on voudra moduler à la sous-dominante; voyez l'exemple suivant.

• Ex. 157.

Thema.
Thème.

Umgekehrte Antwort in der Gegenbewegung und nach der 3^{ten} Leiter.
Réponse inverse contraire suivant la gamme 3.

Bevor wir ein ausgedehnteres Beispiel von dieser Gattung der Imitation geben, sei ausdrücklich bemerkt, dass die entgegengesetzte umgekehrte Antwort immer vor dem Ende des Motivs, wenigstens mit dem Ende desselben anfangen muss. Das Motiv dagegen soll auch wieder vor oder mit dem Ende der Antwort anfangen. Das sind Schwierigkeiten, welche in dem folgenden Beispiele glücklich überwunden sind und welche wir daher zur nähern Belehrung und Würdigung hier mittheilen.

Thema.
Thème.

Umgekehrte Antwort in der Gegenbewegung nach der 4^{ten} Leiter.
Réponse inverse contraire suivant la gamme 4.

Avant que de donner un exemple étendu de cette espèce d'imitation, il est nécessaire de prévenir qu'il est indispensable que la réponse inverse contraire, entre avant que la période de chaque Thème ne soit terminée, ou bien sur la fin de celle-ci; le Thème doit rentrer à son tour, ou avant la réponse, ou sur la fin de la réponse. D'après cette règle, on sent qu'il faudra combiner l'harmonie et les parties, de façon à ce qu'elles puissent se prêter à cette disposition, à l'égard des rentrées. L'exemple fera mieux concevoir tout ce que l'on vient de dire.

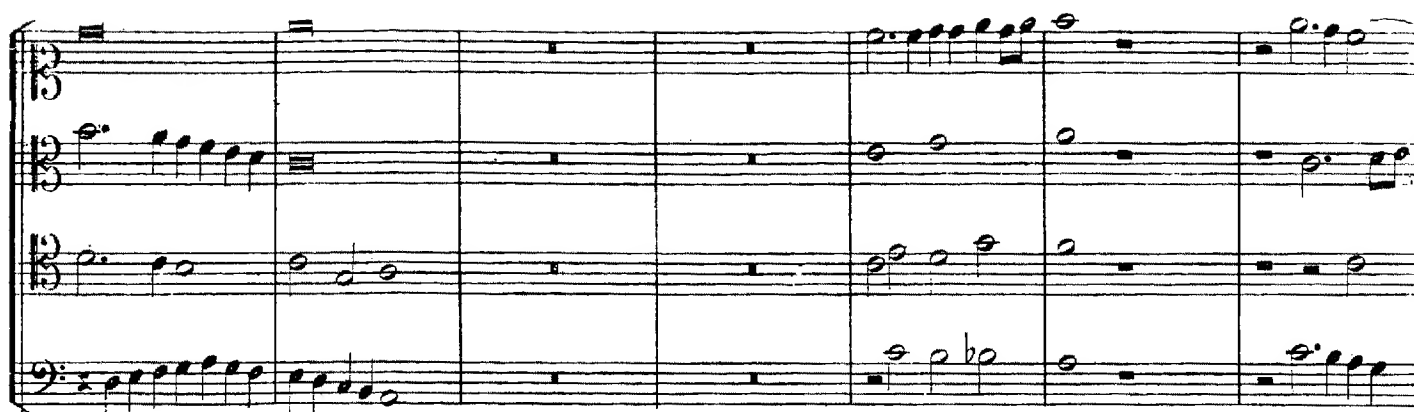
BEISPIEL EINES REGELMÄSSIGEN SATZES UMGEKEHRTER IMITATION IN DER GEGENBEWEGUNG.
EXEMPLE D'UN MORCEAU RÉGULIER COMPOSÉ EN IMITATION INVERSE CONTRAIRE.

Thema.
Thème.

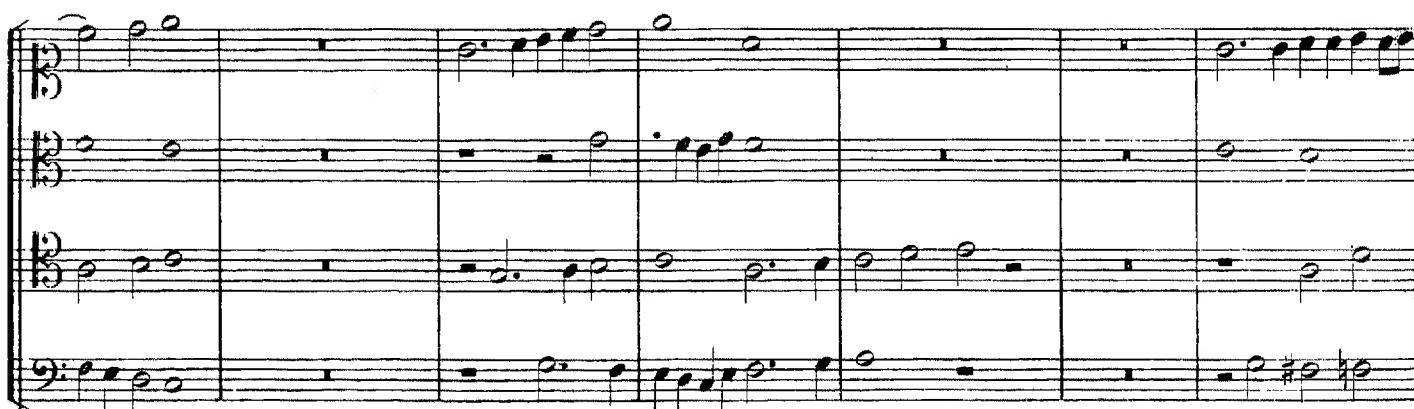
1^{ster} Chor.
1^{er} Chœur.

Umgekehrte Antwort in der Gegenbewegung nach der 1^{ten} C-Leiter.
Réponse inverse contraire, par la 1^{re} Gamme en UT.

2^{ter} Chor.
2^d Chœur.



Vierter Leiter
Gamme N° 4.



C-Leiter.
Gamme en UT.



First system of a musical score for four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Leiter N°3.
Gamme N°3.

C Leiter.
Gamme en UT.

Second system of the musical score, continuing the composition. It features similar notation to the first system, with a focus on melodic lines and harmonic support.

Third system of the musical score, showing further development of the musical themes. The notation includes a variety of note values and rests, creating a rhythmic and melodic flow.

Fourth system of the musical score, concluding the page. It contains musical notation for four staves, including notes, rests, and dynamic markings.



VOM DOPPELTEM CONTRAPUNCTE.

Der doppelte Contrapunct ist die Kunst, die Stimmen eines Tonstücks so zu combiniren, dass sie ohne Schwierigkeit aus der Höhe in die Tiefe gesetzt werden können, wenn sie über dem Thema oder Motiv liegen, und umgekehrt aus der Tiefe in die Höhe, wenn sie unter dem Motive liegen, ohne dass das Thema dadurch, wo es auch liege, im Mindesten geändert werde.

Diese Umkehrungen können sich in 7 verschiedenen Weisen machen und es giebt daher 7 verschiedene Arten des doppelten Contrapunctes: der doppelte Contrapunct in der 2 oder 2, in der 3 oder 10, in der Undecime oder Quarte, in der Duodecime oder Quinte, in der Terzdecime oder Sechste, in der Quartdecime oder Septime in der Quintdecime oder Octave. Am meisten schreibt man in der Decime oder Terz, in der Duodecime oder Quinte in der Quintdecime oder Octave.

Wir schicken hier nur noch folgende allgemeine Bemerkungen voraus: 1.) Die Partien eines doppelten Contrapunctes müssen sich so viel als möglich, was die Dauer der Noten anlangt, von einander unterscheiden. Man wird also z.B. den ganzen und halben Noten Viertel und Achtel etc. gegenüberstellen; 2.) Die Stimme, welche den Contrapunct macht, soll immer erst nach dem Thema anfangen. 3.) Man muss die Stimmen nicht ohne grosse Nothwendigkeit sich kreutzen lassen, weil die Intervalle dann bei der Umkehrung nichts anderes sagen würden; 4.) Man kann und muss in allen Arten des doppelten Contrapunctes, ausser in dem in der Octave, bei der Umkehrung die Intervalle alteriren d.h. erhöhen oder erniedern.

ERSTE ABTHEILUNG.

VOM 2 STIMMIGEN DOPPELTEM CONTRAPUNCT.

UMKEHRUNG IN DER OCTAVE.

Wenn die Umkehrung sich in der Octave macht, dann nennt man diesen Satz den doppelten Contrapunct in der Octave.

Um diese Gattung des Contrapunctes schreiben zu lernen, muss man die Intervalle kennen, welche vermieden werden müssen, damit die Umkehrung correct sei. Dazu ist das beste Mittel folgendes Verfahren. Man schreibt folgende Zahlen:

1	2	3	4
8	7	6	5

Die Zahlen der obern Reihe bezeichnen die Intervalle des Contrapunctes, die der untern die Intervalle, welche durch die Umkehrung daraus entstehen. Man sieht also, dass die Prime sich in die Octave, die Secunde in die Septime, die Terz in die Sechste, die Quarte in die Quinte und so weiter wechselsweise verwandele.

DU CONTRE-POINT DOUBLE.

Le Contre-point double est une composition, dont l'artifice consiste à combiner les parties de manière à ce qu'elles puissent, sans aucun inconvénient, être transposées de l'aigu au grave, si elles sont placées au dessus du Thème, et du grave à l'aigu, si elles sont placées au dessous, tandis que le Thème n'éprouve aucun changement dans sa mélodie, soit qu'il se trouve dans une des parties extrêmes, ou qu'il se trouve dans une des parties intermédiaires.

Ces renversemens pourant se faire de sept manières, il y a par conséquent, sept espèces de Contre-points doubles, savoir: à la neuvième ou seconde; à la dixième ou tierce; à la onzième ou quarte; à la douzième ou quinte; à la treizième ou sixte; à la quatorzième ou septième; et à la quinzième ou octave. Ceux qu'on emploie le plus souvent sont ceux à la dixième ou tierce; à la douzième ou quinte; et à la quinzième ou octave.

Avant que de parler de chacune de ces sept espèces séparément, il est nécessaire d'observer en général: 1^o que pour un contre-point double, il faut que les parties se distinguent l'une de l'autre, autant qu'on pourra, par la valeur des notes, c'est-à-dire, que si le Thème est composé de rondes ou de blanches il faut lui opposer des noires et des croches, autant et de la manière toute fois, qu'on le pratique à l'égard du contre-point fleuri; 2^o que la partie qui fait le contre-point doit commencer après le Thème; 3^o qu'il ne faut pas sans raison, et au hazard, faire croiser les parties, parcequ'alors les intervalles ne changeraient point dans la transposition, ou renversement du contre-point de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu; 4^o que dans tous les contre-points doubles, excepté dans celui à l'octave, non seulement il est permis, mais il est même nécessaire d'alterer les intervalles en renversant, surtout quand les modulations l'exigent.

SECTION PREMIÈRE.

CONTRE-POINT DOUBLE À DEUX PARTIES.

RENVERSEMENT À L'OCTAVE.

Lorsque le renversement, ou la transposition d'une partie se fait à la distance d'une octave ou quinzième, le contre-point prend la dénomination de contre-point double à l'octave.

Pour apprendre à faire ce contre-point, il faut savoir quels sont les intervalles qu'on doit éviter, pour que le renversement soit correct. Pour obtenir cette connaissance, on doit placer deux rangs de chiffres, qui n'excèdent pas le nombre 8, en opposant un rang à l'autre, ainsi.

5	6	7	8
4	3	2	1

Les chiffres du rang supérieur indiquent les intervalles du Contre-point; ceux du rang inférieur, les intervalles qui en résultent en le renversant. On voit donc que le 1. ou unisson, se change en octave; la seconde en septième; la tierce en sixte; la quarte en quinte, ainsi réciproquement des autres.

Man muss den Einklang und die Octave nicht zu oft gebrauchen, weil sie nicht genug harmonische Wirkung machen. Ausnahmen sind zu Anfang und Ende des Themas und wenn man die Syncope anwendet.

On ne doit pas trop employer l'octave et l'unisson, parcequ'ils ne produisent pas assez d'harmonie, excepté pourtant au commencement et à la fin du Thème, et lorsqu'on veut employer la syncope.

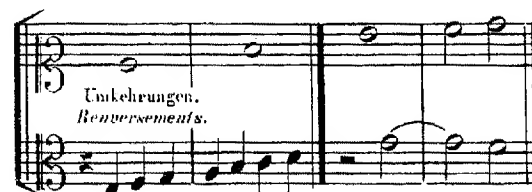
Ex. 158.



Man muss die Quinte vermeiden, weil sie umgekehrt zur Quarte wird. Sie kann nur als Syncope oder als durchgehende Note angewendet werden.

On doit éviter la quinte parcequ'elle devient quarte! On ne peut s'en servir que comme note de passage, ou quand elle est employée comme syncope.

Ex. 159.



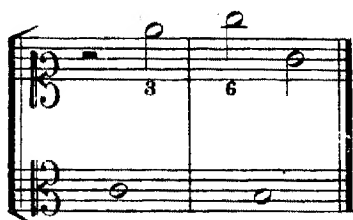
Die Quarte muss eben so wie die Quinte vermieden und angewandt werden, weil sie dieselben Uebelstände mit sich führt.

La quarte étant sujette aux mêmes inconvénients, et aux mêmes exceptions que la quinte, on doit l'éviter et l'admettre comme elle.

Alle andere Intervalle können unter Beachtung der sie betreffenden Regeln angewendet werden. Man kann die Octave nicht überschreiten, weil sich da nur dieselben Intervalle wieder darbieten und die Umkehrungen folglich ohne Wirkung sind.

Tous les autres intervalles peuvent être employés, en les soumettant aux lois qui les concernent. On doit éviter aussi d'éloigner les parties au-delà des bornes de l'octave, car les intervalles qui excèdent ces bornes, ne subissent aucun changement dans le renversement, c'est-à-dire que la tierce reste tierce, la sixte reste sixte, etc.

Ex. 160.



Wir theilen ein Beispiel vom doppelten Contrapuncte in der Octave mit, aus welchem man ersieht, wie alle Intervalle angewendet werden müssen, um eine richtige Umkehrung zu erhalten.

On va donner un exemple étendu du contrepoint double à l'octave, dans lequel on pourra voir comment tous les intervalles doivent être employés, pour obtenir un renversement correct.

Ex. 161.



Ex. 162.

VERSCHIEDENE ARTEN DER UMKEHRUNG DES VORHERGEHENDEN BEISPIELS.
 MANIÈRES DIFFÉRENTES DE PRATIQUER LES RENVÈRSEMENTS, À L'ÉGARD DE L'EXEMPLE PRÉCÉDENT.

1^{te} ART.

Umkehrung des Contrapunctes in der Unteroctave

1^{re} MANIÈRE.

Renverser le Contre-point d'une octave de l'aigu au grave

Thema.
Thème.

Umkehrung in die Unteroctave.
Renversement à l'octave.

2^{te} ART.

Damit der Contrapunct in der Quintdecime stehe, muss man ihn eine Quintdecime tiefer stellen.

2^e MANIÈRE.

Pour que le contre-point soit à la quinzième, il faut renverser ainsi, d'une quinzième au grave

Thema.
Thème.

Umkehrung in die Quintdecime.
Renversement à la quinzième.

3^{te} ART.

Das Thema eine Octave höher und der Contrapunct eine Octave tiefer

3^e MANIÈRE.

Transposer le Thème d'une octave à l'aigu et le contre-point d'une octave au grave

Das Thema in der Oberoctave.
Thème transposé à l'octave en haut.

Der Contrapunct in der Unteroctave.
Contre-point transposé à l'octave en bas.

4^{te} ART.

Das Thema eine Octave höher während der Contrapunct auf seinem Platze bleibt

4^e MANIÈRE.

Transposer le Thème d'une octave à l'aigu tandis que le contre-point reste à sa place

Das Thema in der Oberoctave.
Thème transposé à l'octave en haut.

Der Contrapunct auf seiner ersten Stelle.
Contre-point restant à sa place.

Es ist wichtig zu bemerken, dass die None im doppelten Contrapuncte in der Octave nicht angewendet werden kann, weil sie keine Umkehrung verträgt. Der doppelte Contrapunct in der Octave ist übrigens einer der gebräuchlichsten.

Avant que de passer à une autre espèce, il est essentiel d'observer que la dissonnance de neuvième ne peut être employée dans le contre-point double à l'octave, puisqu'elle ne pourrait être renversée, le contre-point double à l'octave est un des contre-points les plus usités.

VON DER UMKEHRUNG IN DER NONE.

Wenn ein Contrapunct in die None nach unten oder oben umgekehrt wird, dann heist er **doppelt in der None** oder **Secunde**. Die Verbindungen dieser Art des Contrapunctes sind schon gegeben durch die des Contrapunctes in der Octave, welche darin besteht, einander zwei Reihen Zahlen entgegenzustellen, welche mit **e i n s** beginnen und mit **N e u n e** schliessen.

RENVERSEMENT À LA NEUVIÈME.

Quand le renversement d'un contre-point se fait à la neuvième soit à l'aigu, soit au grave, le contre-point prend le nom de **double à la neuvième** ou **seconde**, les combinaisons de cette espèce de contre-point sont données par le moyen déjà employé pour celui à l'octave, qui consiste à opposer l'une à l'autre deux séries de chiffres, dont chaque série doit être bornée par le chiffre indique par la dénomination du contre-point, c'est-à-dire que chaque série dans le contre-point à l'octave étant composée de huit chiffres, dans le contre-point à la neuvième, dont il s'agit ici, chaque série doit être composée de neuf chiffres.

Dasselbe Verfahren gilt auch für den Contrapunct in der *D e c i m e* wo man 1 - 10, und in der *U n d e c i m e*, wo man 1 - 11 setzt und so weiter, was wir hier ein für allemal bemerkt haben wollen, für diese später vorkommenden Gattungen.

Hier die Zahlenreihen für den Contrapunct in der *N o n e*:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Man ersieht hieraus, dass der Einklang oder die Prime sich in die None, die Secunde in die Octave u. s. w. umwandelt durch die Umkehrung. Die Quinte macht hier das Haupt-Intervall; sie fordert die meiste Aufmerksamkeit, sei es einmal um die dissonirenden Intervalle vorzubereiten oder zu beschönigen, oder auch die, welche es durch die Umkehrung erst werden. Die Quarte löset sich in die Terz, die Septime in die Sechste, die Secunde etc. auf. Dies sind die geeigneten Mittel, um einen doppelten Contrapunct in der *N o n e* zu schaffen. Derselbe kann die *N o n e* nicht überschreiten, wie der der *O c t a v e* nicht die *O c t a v e*.

Il en doit être de même pour les contre-points qui vont suivre, et pour lesquels on emploiera la progression qui leur sera propre, savoir, pour le contre-point à la dixième, dix chiffres; pour celui à la onzième, onze; ainsi du reste. Nous donnons ici cette explication, pour n'être point obligés d'en parler encore lorsque l'on traitera les espèces qui viendront après.

Voici donc les séries des chiffres qui appartiennent au contre-point double à la neuvième.

Par cette épreuve, on voit que l'unisson se change en neuvième; la seconde en octave, et ainsi de suite. La quinte fait ici l'intervalle principal; elle mérite le plus d'attention, soit pour préparer et sauver, non seulement les intervalles dissonans, mais encore ceux qui le deviennent par le renversement. La dissonnance de quarte résolue en tierce; la dissonnance de septième résolue en sixte; celle de seconde etc. voilà les moyens propres à combiner un contre-point double à la neuvième, lequel doit se renfermer dans l'étendue d'une neuvième, par les mêmes raisons que celui à l'octave ne doit pas excéder les bornes de l'octave.

Ex. 163.

BEISPIEL AUS MARPURG ENTLEHNT.
EXEMPLES TIRÉS DE MARPURG.

Contrapunct.
Contre-point.

Thema.
Thème.

Umkehrung in der Unter-None.
Renversement à la 9^e au dessous.

Wenn man das Thema eine Octave höher legt und den Contrapunct einen Ton tiefer, so ergiebt sich der Contrapunct in der *S e c u n d e*.

En transposant le Thème d'une octave à l'aigu, et le contre-point d'un ton plus bas, on aura le contre-point double à la seconde.

Ex. 164.

Wenn man das Thema in die obere Secunde legt, und den Contrapunct eine Octave tiefer, so wird man folgende Umkehrung haben, welcher man Kreuze zufügen muss, weil dann die Tonart eine andere ist.

En transposant le Thème à la seconde supérieure, et le contre-point à une octave au grave, on aura le renversement suivant, auquel il faut ajouter des accidens, attendu que le ton change.

Ex. 165.

ANDERE BEISPIELE.
AUTRES EXEMPLES.

Unter den doppelten Contrapunten ist der in der None der beschränkteste und am undankbarsten zu behandelnde, daher auch am wenigsten im Gebrauche. Man bedient sich desselben nur während weniger Tacte.

Parmi les contre-points doubles, celui à la neuvième est un des plus bornés, des plus ingrats à traiter, et des moins usités; lorsque l'on s'en sert, il ne faut l'employer que pendant peu de mesures.

UMKEHRUNG IN DER DECIME.

Wir schreiten zum Contrapuncte in der Decime oder Terz fort und machen zuerst unsere Zahlen - Doppelreihe.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Wir erschen hieraus, dass man weder zwei Terzen noch zwei Decimen schreiben kann, weil sich zwei Octaven oder zwei Einklänge ergeben würden.

Dass man nicht zwei Sechsten hintereinander setzen kann, weil durch die Umkehrung zwei Quinten entstehen würden.

Dass die Quarte und Septime nur als durchgehende Dissonanzen erscheinen dürfen (Ex: 1.), wenn die Quarte nicht in die Quinte oder Sechste aufgelöst wird (Ex: 2.) und die Septime in die Quinte (Ex: 3.)

RENVERSEMENT À LA DIXIÈME.

Nous allons traiter du contre-point double à la dixième ou tierce, en commençant par la règle ordinaire, des deux rangs de chiffres.

Par ces deux séries, on voit qu'on ne peut faire deux tierces ou deux dixièmes de suite, puisqu'il en résulterait deux octaves et deux unissons.

Qu'on ne doit pas employer non plus deux sixtes de suite, parceque le renversement produirait deux quintes.

Que la quarte et la septième ne doivent être employées que comme dissonances passagères, (Ex: 1.) à moins que la quarte ne soit résolue en quinte ou en sixte (Ex: 2.) et que la septième ne soit résolue en quinte. (Ex: 3.)

Ex. 166.

Es folgt ferner aus dieser Zahlenreihe, dass man die None durch die Octave oder Quinte auflösen muss und zwar so:

Qu'il faut résoudre la neuvième, ou par l'octave ou par la quinte, de cette manière.

Ex. 167.

Wenn diese Analyse wohl verstanden ist, und der Schüler sich Mühe geben will, so muss er sich in dieser Contrapunctgattung allein üben können. Wir geben noch ein Exempel zur möglichsten Aufklärung des Falles.

D'après cette analyse, avec du raisonnement, de l'intelligence et de l'application, on peut s'exercer sur cette espèce de contre-point double, dont on va donner un exemple étendu.

Ex. 168.

Thème.

Ex. 169.

MAN KANN DIESEN CONTRAPUNCT IN FOLGENDEN ARTEN UMKEHREN:
ON PEUT RENVERSER CE CONTRE-POINT DE PLUSIEURS MANIÈRES, SAVOIR:

1^{re} ART.

Indem man den Contrapunct eine *D e c i m e* tiefer legt, während das Thema auf seinem Platze bleibt.

1^{re} MANIÈRE.

En transposant le Contre-point d'une Dixième au grave, tandis que le Thème reste à sa place.

Thema.
Thème.

Contrapunct in der untern Decime.
Contre-point à la Dixième au grave.

2^{te} ART.

Indem man das Thema eine *T e r z* höher und den Contrapunct eine *O c t a v e* tiefer legt.

2^e MANIÈRE.

En transposant le Thème d'une Tierce à l'aigu, et le contre-point d'une Octave au grave.

Thema in der Oberterz.
Thème à la Tierce au-dessus.

Contrapunct in der Unter-Octave.
Contre-point à l'Octave au-dessous.

3^{te} ART.

Indem man den Contrapunct eine *T e r z* und das Thema eine *O c t a v e* tiefer setzt.

3^e MANIÈRE.

En transposant le Contre-point d'une Tierce au-dessous, et le Thème d'une Octave au grave.

Contrapunct eine Terz.
Contre-point une Tierce au-dessous.

Das Thema eine Octave tiefer.
Thème une octave au-dessous.

4^{te} ART.

Indem man den Contrapunct und das Thema eine *T e r z* höher schreibt.

4^e MANIÈRE.

En transposant le Contre-point, et le Thème une Tierce plus haut.

Es wird in allen Versetzungen und Umkehrungen dieses Exempels vielleicht nöthig sein, und zwar im Thema und Contrapuncte Erhöhungs- und Erniedrungszeichen hinzuzufügen und auch wohl eine dritte Partie, um die Harmonie correcter zu machen. Wir gehen hierauf indessen nicht näher ein, weil man streng genommen, auch ohne jene Hilfsmittel einen Contrapunct muss zu bilden wissen. Der doppelte Contrapunct in der Decime ist einer der gebräuchlichsten, wie der der Octave.

Dans tous les renversements et transpositions de cet exemple, il sera peut être nécessaire d'ajouter soit au Thème, soit au contre-point des accidents, et quelquefois une troisième partie afin de rendre l'ensemble plus correct; toutefois nous n'en avons rien indiqué, attendu qu'on peut construire un contre-point de manière, à ce qu'on n'ait besoin ni de telles altérations, ni d'aucune addition de parties. Les petits exemples exposés ci-dessus n'ont été donnés que pour faire voir de combien de manières on peut renverser un double contre-point à la dixième. Ce contre-point double, est un des plus usités, ainsi que celui à l'

UMKEHRUNG IN DER UNDECIME.

Wir behandeln nun den Contrapunct in der Undecime oder Quarte und beginnen sogleich mit unserer gewöhnlichen Zahlen-Doppelreihe.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hieraus ist zu sehen, dass in dieser Art die Sechste das Hauptintervall ist, durch welches man anfangen und endigen kann, durch welche man nicht allein die Dissonanzen vorbereiten und auflösen kann, sondern auch die Consonanzen, welche durch die Umkehrung Dissonanzen werden.

RENVERSEMENT À LA ONZIÈME.

Nous allons traiter du contre-point double à la onzième ou quarte, dont nous allons analyser les combinaisons par le moyen usité des deux rangs de chiffres.

D'après cet aspect, la sixte est dans ce contre-point l'intervalle principal, et c'est par elle qu'on peut commencer ou finir; c'est par elle qu'il faut préparer et résoudre non seulement les dissonances, mais encore les consonances qui se changent en dissonances par les renversements.

Ex. 170.

Umkehrungen.
Renversements

Die Undezime ist die Grenze dieses Contrapunctes. Wir gehen ein ausführliches Beispiel dieser Gattung.

L'intervalle de onzième sert de bornes à ce Contre-point. On va donner un Exemple développé d'un Contre-point de cette espèce.

Ex. 171.

Thema.
Thème.

Umkehrung in der Undezime.
Renversement à la Onzième.

2^{te} UMKEHRUNG.

Das Thema in die Oberquarte und den Contrapunct in die Octave zu versetzen.

2^e RENVERSEMENT.

Transposer le Thème une Quarte au-dessus, et le contre-point une Octave au-dessus.

Ex. 172.

2^{te} UMKEHRUNG.

2^e RENVERSEMENT.

3^{te} UMKEHRUNG.

Das Thema eine Quinte tiefer zu setzen, während der Contrapunct auf seinem Platze bleibt.

**3^e RENVERSEMENT.**

Transposer le Thème une Quinte au grave, tandis que le contre-point reste à sa place.

4^{te} UMKEHRUNG.

Das Thema eine Quarte höher, den Contrapunct eine Quinte tiefer zu legen.

**4^e RENVERSEMENT.**

Transposer le Thème d'une Quarte à l'aigu, et le Contre-point d'une Quinte au grave.

5^{te} UMKEHRUNG.

Das Thema eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer und eben so den Contrapunct eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer zu stellen.

**5^e RENVERSEMENT.**

Transposer le Thème d'une Quarte à l'aigu ou d'une Quinte au grave, et le Contre-point d'une Quarte à l'aigu, ou d'une Quinte au grave.

Der doppelte Contrapunct in der Undecime ist von allen doppelten weniggebräuchlichen Contrapunten derjenige, welcher am wenigsten Schwierigkeit der Anwendung darbietet.

Le contre-point double à la onzième, est de tous les contre-points doubles peu usités, celui qui peut être employé avec le moins d'inconvénients et de difficultés.

UMKEHRUNG IN DER DUODECIME.

Hier die zwei Zahlenreihen, die man gegeneinander vergleichen muss, um die Umkehrungen des doppelten Contrapunctes in der Duodecime zu erhalten.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Man sieht, dass in dieser Gattung die Prime oder Octave sich in die Duodecime, die Undecime in die Secunde etc. umkehrt.

Die Sechste, welche durch die Umkehrung Septime wird, soll sowohl in der Ober- als Unter-Stimme vorbereitet werden und der Bass eine Stufe abwärts steigen.

RENVERSEMENT À LA DOUZIÈME.

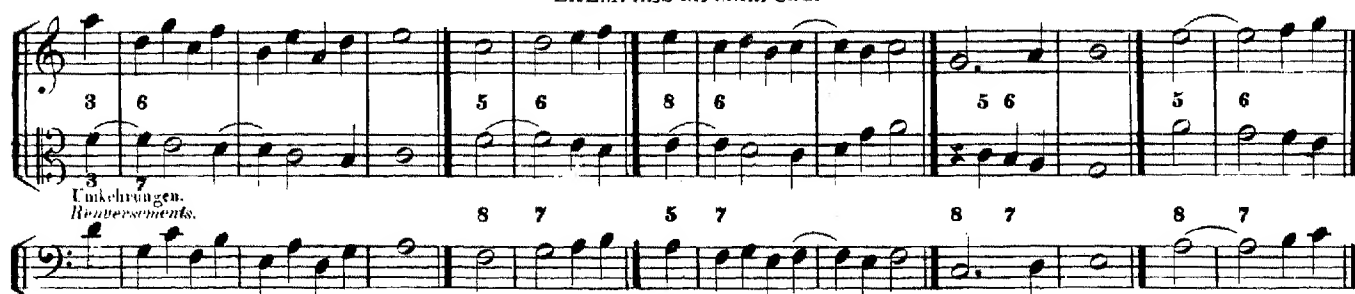
Voici les deux rangs de chiffres qu'il faut comparer ensemble pour obtenir les renversements du contre-point double à la douzième.

On voit que l'unisson ou octave se change dans cette espèce en douzième, la seconde en onzième etc.

La sixte, qui par le renversement devient septième, doit être préparée soit dans la partie supérieure, soit dans la partie inférieure, et la basse doit ensuite descendre d'un degré.

Ex. 173.

BEISEELE AUS MARPURG.
EXEMPLES DE MARPURG.



Ex. 174.

HIER EIN BEISPIEL VON DOPPELTEN CONTRAPUNCT IN DER DUODECIME.
VOICI UN EXEMPLE ÉTENDU DU CONTRE-POINT DOUBLE À LA DOUZIÈME.

**1^{ste} ART DES UMKEHRENS.**

Versetzen des Contrapunctes in die untere Duodecime, während das Thema an seinem Platze bleibt.

1^{re} MANIÈRE DE RENVERSER.

Transposer le Contre-point d'une Douzième au grave, tandis que le Thème reste à sa place.

**2^e ART DES UMKEHRENS.**

Das Thema in die obere Duodecime versetzt, während der Contrapunct an seinem Platze bleibt.

2^e MANIÈRE DE RENVERSER.

Transposer le Thème d'une Douzième à l'aigu, tandis que le Contre-point reste à sa place.

**3^e ART DES UMKEHRENS.**

Das Thema in die Oberoctave versetzen, und den Contrapunct in die Unterquinte.

3^e MANIÈRE DE RENVERSER.

Transposer le Thème à l'Octave aigue, et le Contre-point à la Quinte grave.

**4^e ART DES UMKEHRENS.**

Das Thema in die Oberquinte und den Contrapunct in die Unteroctave verlegen.

4^e MANIÈRE DE RENVERSER.

Transposer le Thème d'une Quinte à l'aigu et le Contre-point d'une Octave au grave.



Dieser Contrapunct ist der gewöhnlichste und reichste an Hilfsmitteln.

Ce contre-point est un des plus usités, et un des plus féconds en ressources.



UMKEHRUNG IN DIE TERZDECIME.

Die Zifferreihen des doppelten Contrapunctes in der Terzdecime oder Sechste sind, wie in den andern folgende.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Es ist leicht zu sehen, dass man in dieser Gattung nicht zwei Sechsten in gerader Bewegung schreiben darf.

Da die Septime nicht regelmässig auf eine gewöhnliche Art aufgelöst werden kann, so muss man sie nur als durchgehende Dissonanz brauchen.

Die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und None werden durch die Sechste oder Octave vorbereitet und auch durch eines dieser Intervalle aufgelöst.

RENVERSEMENT À LA TREIZIÈME.

Le Contre-point double à la treizième ou sixte, s'obtient par le même moyen que les autres Contre-points doubles, c'est-à-dire par les deux séries de chiffres. Voici ceux qui appartiennent au Contre-point dont il est ici question.

Il est facile de voir qu'on ne doit pas employer dans cette espèce deux sixtes de suite.

La septième ne pouvant pas être sauvée d'une manière régulière, il faut l'employer comme dissonance passagère.

La seconde, tierce, quarte, quinte et neuvième, doivent se préparer par la sixte ou par l'octave, soit en dessus, soit en dessous, et se sauver par un de ces intervalles.

Ex. 175.

Die Terzdecime ist die Grenze dieses doppelten Contrapunctes.

Wir werden ein ausgedehntes Exempel des doppelten Contrapunctes in der Terzdecime oder Sechste geben, dessen Gebrauch viel seltner ist als der in der Octave, Decime und Duodecime.

L'intervalle de treizième sert de borne à ce Contre-point.

On va donner un exemple étendu du Contre-point double à la treizième, ou sixte, Contre-point dont l'usage est moins fréquent que les Contre-points à l'octave, à la dixième, et à la douzième.

Ex. 176.

Man kehrt diesen Contrapunct um, indem man zuerst die Oberstimme in der Terzdecime unter das Thema legt. Man legt hernach das Thema eine Sechste höher oder eine Terz tiefer, während der Contrapunct an seinem Platze bleibt; endlich kann man auch das Thema eine Terz tiefer und den Contrapunct eine Terz höher legen etc. etc.

On renverse ce Contre-point, en transposant d'abord la partie supérieure à la treizième, au dessous du Thème. On transposera ensuite le Thème d'une sixte plus haut, ou d'une tierce plus bas, tandis que le Contre-point ne bougera pas; on peut aussi transposer le Thème une tierce plus bas, et le Contre-point une tierce plus haut; etc. etc.

UMKEHRUNG IN DIE QUARTDECIME.

Es bleibt uns endlich noch von dem doppelten Contrapuncte in der Quartdecime zu handeln. Folgendes sind die Zahlen, welche die Umkehrungen desselben darstellen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hiernach hat man zwei Terzen folgen zu vermeiden, da deren Umkehrung 2 Quinten verursachen würde.

Alle Consonanzen, so wie die Octave und Sechste, welche durch die Umkehrung Dissonanzen werden, müssen entweder durch die Terz oder durch die Quinte vorbereitet und aufgelöst werden.

RENVERSEMENT À LA QUATORZIÈME.

Il reste enfin à parler du Contre-point double à la quatorzième ou septième. Voici les deux séries de chiffres qui en donnent les renversements.

Selon les combinaisons ci-dessus, il faut éviter deux tierces de suite, surtout par mouvement semblable, attendu que dans la transposition, elles produiraient deux quintes.

Toute consonnance, ainsi que l'octave et la sixte qui deviennent des dissonances en renversant, doivent se préparer et se sauver ou par la tierce, ou par la quinte.

Ex. 177.



Die Quartdecime dient diesem Contrapuncte als Grenze.

L'intervalle de quatorzième sert de limites à ce Contre-point.

Ex. 178.

AUSGEFÜHRTES EXEMPEL EINES CONTRAPUNCTES IN DER QUARTDECIME.
EXEMPLE ÉTENDU DE CONTRE-POINT À LA QUATORZIÈME.



2^{te} ART DER UMKEHRUNG.

Versetzung des Thema's in die Oberseptime und des Contrapunctes in die Unteroctave.

2^{me} MANIÈRE DE RENVERSER.

Transposer le Thème d'une Septième à l'aigu, et le Contre-point d'une Octave au grave.



3^{te} ART DER UMKEHRUNG.

Versetzung des Thema's und des Contrapunctes in die unterhalbliegende Septime.

3^{me} MANIÈRE DE RENVERSER.

Transposer le Thème et le Contre-point d'une Septième au grave.



ZWEITE ABTHEILUNG.

VOM DREI-UND VIERFACHEN CONTRAPUNCTE.

Der doppelte Contrapunct ist, wie man gesehen, zweistimmig oder zu zwei Partien, und der dreifache folglich zu drei- wie der vierfache zu vier Partien. Wir werden hier nur von den gebräuchlichsten Arten desselben, nemlich von dem drei und vierfachen Contrapuncte in der Octave, Decime und Duodecime reden, da das hinreicht, auch die übrigen behandeln zu können.

VOM DREI-UND VIERFACHEN CONTRAPUNCTE IN DER OCTAVE.

Es giebt zwei Arten diesen Contrapunct zu schreiben. Die erste und leichteste ist dem doppelten Contrapuncte eine oder zwei Partien zuzufügen, welche in Terzen fortschreiten, sei es mit der untern oder obern Partie.

Wenn der doppelte Contrapunct diese Hinzufügung zweier Terzen oder auch nur einer vertragen soll, so muss er nach gewissen Regeln eingerichtet sein. 1.) Er darf in seinem ganzen Umfange nicht zwei Terzen oder Sexten folgen enthalten und muss folglich ganz und gar in der Gegen- oder Seitenbewegung - *motus contr.* oder *obliquus* geschrieben sein - 2.) Er darf keine Dissonanzen ausser durchgehenden enthalten.

Ex. 179.



Um diesen doppelten Contrapunct in einen drei-stimmigen zu verwandeln, hat man nur eine dritte Stimme hinzuzufügen entweder in der Terz über der Oberstimme oder in der Terz über der Unterstimme.

Pour transformer d'abord ce Contre-point double en triple, on n'a qu'à ajouter une troisième partie, soit à la tierce au-dessus de la partie supérieure, ou à la tierce au-dessus de la partie inférieure.



Um denselben doppelten Contrapunct in einen vierfachen umzugestalten, hat man zu den zwei Hauptpartien nur die zwei Stimmen hinzuzufügen, welche wir so eben gegeben haben; eine Terz über der Oberstimme und eine Terz über der Unterstimme.

Pour convertir le même Contre-point double, en quadruple, il faut réunir aux deux parties principales, les deux parties que nous venons d'y ajouter; l'une, une tierce au-dessus de la partie supérieure, et l'autre, une tierce au-dessus de la partie inférieure.

SECTION DEUXIÈME.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE.

Le Contre-point double est naturellement à deux parties, ainsi qu'on l'a vu dans la section précédente; le triple est à trois parties, et le quadruple à quatre parties. En traitant les Contre-points dont il s'agit ici, on parlera seulement de ceux qui sont le plus usités, savoir: à l'octave, à la dixième et à la douzième. Les règles que nous allons donner pour ces Contre-points enseigneront aussi à traiter ceux dont nous ne parlerons pas.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE À L'OCTAVE.

Il y a deux manières de composer ces Contre-points, la première et la plus facile consiste à ajouter à un Contre-point double, une ou deux parties marchant en tierces, soit avec la partie inférieure, soit avec la partie supérieure.

Le Contre-point double, pour être susceptible de recevoir ces deux parties en tierces, ou même une seule, doit être construit suivant certaines conditions; savoir: 1° il ne doit contenir, dans toute son étendue, ni deux tierces, ni deux sixtes de suite, par conséquent il doit être écrit tout entier en mouvement contraire ou en mouvement oblique. 2° il ne doit renfermer aucune dissonance, excepté celles passagères.



Man kann die Stimmen dieses Contrapunctes auch in verschiedenen Arten umkehren z. B.

On peut renverser ensuite les parties de ce Contre-point de plusieurs manières, comme l'exemple suivant l'indique.



Die zweite Art, den Contrapunct drei- und vierfach in der Octave zu behandeln, besteht darin, die Partien so zu verbinden, dass sie umgekehrt werden können, d. h. dass jede Partie in jede ober- oder unterhalbliegende Stimme gesetzt werden kann, ohne irgend etwas an der Melodie zu ändern, und ohne dass dadurch die mindeste Verletzung der strengsten Regeln entstehe. Zu dem Ende ist nöthig, dass sich die Intervalle untereinander nie im Verhältnisse der Quarte oder Quinte finden, den Fall ausgenommen, wo die Melodie stufenweis fortschreitet und wo man vorbereitete Dissonanzen, wie die Secunde, Quarte und Septime anwendet. Die vorbereitete None ist unbrauchbar in diesem Contrapuncte, wie wir schon im doppelten Contrapuncte in der Octave erwähnt haben.

L'autre manière de pratiquer le Contre-point triple et quadruple à l'octave, consiste à combiner les parties de manière à ce qu'elles puissent se renverser, c'est-à-dire que chaque partie puisse être placée au grave ou à l'aigu, sans rien changer à la mélodie, et sans qu'il en résulte le moindre inconvénient ni la moindre infraction aux règles les plus sévères. Il est indispensable, pour cela, que les parties ne se trouvent jamais entr'elles ni en quarte, ni en quinte, excepté dans le cas où la mélodie marcherait par mouvement conjoint, et celui où l'on emploierait les dissonances préparées de seconde, de quarte, et de septième. La dissonance de neuvième préparée est impraticable dans cette espèce de Contre-point, comme nous l'avons déjà dit pour le Contre-point double à l'octave.

Ex. 180.

BEISPIELE/EINES DREIFACHEN CONTRAPUNCTES DIESER ART.
EXEMPLES D'UN CONTRE-POINT TRIPLE DE CETTE ESPÈCE.

Thema.
Thème.

1^{re} Umkehrung.
1^{er} Renversement.

2^e

3^e

4^e

5^e

Ex. 181.

BEISPIELE EINES VIERFACHEN CONTRAPUNCTES DERSELBEN ART.
 EXEMPLES D'UN CONTRE-POINT QUADRUPLE DE LA MÊME ESPÈCE.

Thema.
Thème.

1^{ste} Umkehrung.
1^{er} Renversement.

2^e

3^e

4^e

5^e

6^e

7^e

8^e

9^e

10^e

11^e

12^e

13^e

14^e

15^e

16^e

17^e

Diese Gattung des Contrapunctes kann vermöge ihrer Natur und ihrer Regelmässigkeit in den Umkehrungen zu Contrasubjecten in der Fuge angewendet werden, wie später noch näher gezeigt werden soll.

Cette espèce de Contre-point, par sa nature et sa régularité dans les renversements, peut être appliqué aux contre-sujets d'une fugue, comme on le verra lorsqu'il s'agira de cette espèce de Composition.

VOM DREI-UND VIERFACHEN CONTRAPUNCT IN DER DECIME.

Wenn man die in der ersten Abtheilung rücksichtlich des doppelten Contrapunctes in der Decime aufgestellten Regeln beobachtet und die, welche die Anwendung der Gegen- und Seiten-Bewegung vorschreiben, so ergibt sich daraus der drei- und vierfache Contrapunct in der Decime.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE. À LA DIXIÈME.

En observant les règles établies dans la première section au sujet du Contre-point double à la dixième, ainsi que les lois qui imposent l'obligation d'employer les mouvemens contraire et oblique, on obtiendra le Contre-point triple et quadruple à la dixième.

Ex. 182.

BEISPIEL EINES DOPPELTEN CONTRAPUNCTES IN DER DECIME.
EXEMPLE D'UN CONTRE-POINT DOUBLE À LA DIXIÈME.

MARPURG.



Um diesen doppelten Contrapunct in einen dreifachen umzugestalten, hat man nichts weiter zu thun, als entweder die Umkehrung der obern Partie in der Decime nach unten oder die der untern Partie in der oberhalbliegenden Decime hinzuzufügen.

Pour convertir ce Contre-point double en triple, on n'a autre chose à faire qu'à ajouter à ces deux parties le renversement de la partie supérieure à une dixième au grave, ou celui de la partie inférieure à une dixième à l'aigu.

Ex. 183.



Um den vierfachen Contrapunct zu bewerkstelligen, schlage gleich zunächst einen doppelten Contrapunct in der Decime vor.

Pour obtenir le Contre-point quadruple, je propose d'abord l'exemple suivant d'un Contre-point double à la dixième.

Ex. 184.

MARPURG.



Von diesem zweifachen Contrapuncte macht man einen dreifachen, indem man eine dritte Partie in der Entfernung der Decime oder Terz einer der beiden vorhandenen Parteien hinzufügt und alle diese Parteien in der im Exempel von vierfachen Contrapuncte in der Octave geschehenen Weise umkehrt.

De ce Contre-point double l'on en fait un triple en ajoutant une troisième partie à la distance d'une dixième ou d'une tierce de l'une ou de l'autre des deux parties existantes, et en renversant, tour à tour, toutes ces parties de la manière pratiquée dans l'exemple du Contre-point quadruple à l'octave.

Wenn man demselben doppelten Contrapuncte 2 Stimmen in Terzen auf folgende Weise hinzufügt, so erhält man einen vierfachen Contrapunct in der Decime.

En ajoutant à ce même Contre-point double les deux parties en tierces de la manière suivante, on obtiendra un Contre-point quadruple à la dixième.

Dieser Contrapunct, wenigstens wie er im vorstehenden Exempel gestellt ist, gestattet wenig fehlerfreie Umkehrungen.

Ce Contre-point, du moins tel qu'il est combiné dans l'exemple ci-dessus, ne donne point un grand nombre de renversemens exempts de reproches..

VOM DREI-UND VIERFACHEN CONTRAPUNCT IN DER DOUDECEME.

Um den drei-und vierfachen Contrapunct in der Dodecime zu bewerkstelligen, muss man, indem man die ihn betreffenden Regeln beachtet, dann eben so verfahren, wie bei dem Contrapunct in der Octave, d.h. die nicht durchgehenden Dissonanzen vermeiden und sich nur die Gegen- und Seiten-Bewegung erlauben.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE À LA DUOZIÈME.

Pour obtenir le Contre-point triple et quadruple à la douzième, il faut, en le combinant d'abord d'après les règles qui lui sont propres, en agir ensuite de la même manière qu'on en a usé à l'égard du Contre-point à l'octave, c'est-à-dire, avoir le soin d'éviter les dissonances, non passagères, et observer exactement les mouvements contraire et oblique.

Ex. 185.

BEISPIEL EINES DOPPELTEN CONTRAPUNCTES IN DER DUODECIME.
EXEMPLE D'UN CONTRE-POINT DOUBLE A LA DOUZIÈME.



Um aus einem doppelten Contrapunct einen dreifachen zu machen, hat man nur eine dritte Partie, sei es in der Terz unter der Oberstimme, sei es in der Terz über oder unter der Unterstimme hinzuzufügen.

Pour faire un triple Contre-point d'un double, on n'a qu'à ajouter toujours une troisième partie, soit à la tierce au dessous de la partie supérieure, soit à la tierce au dessus ou dessous de la partie inférieure.

Ex. 186.



Und um einen zwei-oder dreifachen Contrapunct in einen vierfachen umzugestalten, hat man nur dem folgenden Beispiele zu folgen.

Et pour transformer un Contre-point double ou triple en un Contre-point quadruple, on n'a qu'à se régler d'après l'exemple suivant.

Ex. 187.



SCHLUSS.

Alle diese Beispiele geben zu einer bedeutenden Bemerkung Veranlassung, dass es eigentlich, ungeachtet der Benennungen eines einfachen und vierfachen Contrapunctes in der *Decime* und *Duodecime*, gar keinen wirklichen drei- und vierfachen Contrapunct giebt als den in der *Octave*.

In der That erlauben die Combinationen dieser Gattung des Contrapunctes einzig nur ein drei oder vierstimmiges Stück zu componiren (auch wohl von einer noch grössern Zahl) in welchem die Partien sich zu einer vollständigen Umkehrung eignen; in einem guten vierfachen Contrapunct in der *Octave* können die Partien sich ohne Schwierigkeiten nach allen Stimmen hin versetzen lassen und immer neue anziehende Erscheinungen hervorbringen.

Aber es ist, so zu sagen, unmöglich zu drei und vier Stimmen zu schreiben und die Bedingung zu erfüllen, dass jede Partie, ohne je aufzuhören mit den drei andern zu harmoniren sich müsse in die *Terz* oder *Decime*, in die *Quinte* oder *Duodecime* und zwar ober- oder unterhalb liegend, versetzen lassen. Man ist daher gezwungen zu künstlichen Hilfsmitteln seine Zuflucht zu nehmen, um sogenannte drei und vierfache Contrapuncte in der *Decime* und *Duodecime* zu erhalten.

Wenn man einen doppelten Contrapunct in einem oder dem andern dieser Intervalle, wie wir gesagt haben, componirt und die Gegen- oder Seitenbewegung beobachtet, so dass man niemals zwei *Terzen* folgen haben kann, und wenn man alle vorbereitete Dissonanzen vermeidet, so wird es möglich zu jeder der zwei Stimmen eine andere in der *Terz* hinzuzufügen und so einen drei- oder vierfachen Contrapunct herzustellen.

Allein in dem vierfachen Contrapunct, in der *Decime* auf diese Weise bewerkstelligt, ist keine Umkehrung in der *Decime* mehr möglich. Dieser Contrapunct könnte sich nur in der *Octave* umkehren, wenn man alle Regeln des doppelten Contrapunctes in der *Octave* beobachtet hat.

Der vierfache Contrapunct in der *Duodecime* ist reeller und mannigfaltiger, denn von den regelrecht zusammengestellten vier Partien giebt es immer zwei, welche umgekehrt d. h. die eine in die oberhalb die andere in die unterhalb liegende *Quinte* versetzt werden können, und die zwei Hauptstimmen hören darum nicht auf mit den zwei andern in der *Terz* hinzugefügten Stimmen fortzuschreiten.

Wir geben hier noch eine Reihe Beispiele des gelehrten P. Martini rücksichtlich dieser Contrapuncte, aus welchen man alles erschen kann, was sich thun und leisten lässt.

CONCLUSION.

Tous ces exemples donnent lieu à une remarque importante, c'est que malgré les dénominations de Contre-point triple et quadruple à la dixième ou à la douzième, il n'y a de véritable Contre-point triple ou quadruple que celui à l'octave.

Et en effet, les combinaisons de cette espèce de Contre-point permettent seules de composer un morceau, à trois ou à quatre voix, (ou même à un plus grand nombre de voix) dans lequel les parties puissent se prêter à un renversement complet; dans un bon Contre-point quadruple à l'octave, les parties peuvent, sans difficulté, se déplacer, et fournir ainsi une foule d'aspects nouveaux, en se transportant de l'aigu au médium, ou au grave, tandis que le grave remonte du médium à l'aigu.

Mais il est, pour ainsi dire, impossible de composer à trois et à quatre voix, avec la condition que toutes les parties pourront, chacune à leur tour, se transporter à la tierce ou à la dixième inférieure et supérieure, à la quinte ou à la douzième inférieure ou supérieure, sans cesser jamais d'être en harmonie avec ces trois autres parties, on est donc obligé d'user d'artifice pour obtenir les Contre-points dits triples et quadruples à la dixième et à la douzième.

En composant, comme nous l'avons dit, un Contre-point double à l'un ou à l'autre de ces intervalles, en mouvement contraire ou oblique, afin de ne jamais avoir deux tierces de suite, en y évitant toutes les dissonances préparées, il devient possible d'ajouter à chacune des deux parties une autre partie en tierce, et le Contre-point devient triple ou quadruple par l'adjonction de l'une de ces parties ou de toutes les deux à la fois.

Mais dans le Contre-point quadruple à la dixième obtenu par ce procédé, il n'y a plus de renversement à la dixième possible, puisque ce sont les renversements eux-mêmes qui marchent avec les parties principales pour faire les quatre parties, mais ce Contre-point pourra se renverser à l'octave c'est-à-dire, que l'on pourra changer la place qu'occupent les diverses parties, si l'on a eu soin d'observer les règles du Contre-point double à l'octave.

Le Contre-point quadruple à la douzième est plus réel et plus varié, c'est-à-dire, que sur les quatre parties, ainsi combinées, il y en aura toujours deux qu'on pourra en effet transporter, l'une à la quinte supérieure, l'autre à la quinte inférieure, ce sont les deux parties principales, qui ne cessent point pour cela de pouvoir marcher avec les deux autres parties ajoutées en tierce.

Avant de terminer cette section, on va exposer une suite d'exemples du savant Père Martini, relatifs à ces Contre-points, dans lesquels on verra l'emploi et l'usage que l'on doit en faire.

Ex. 188.
1^{te} GATTUNG.
1^{re} ESPECE.

Contrapunct in der Oberstimme.
Contre-point à la partie aigue.

Unterstimme.
Partie grave.

Contrapunct in der Unteroctave.
Contre-point à l'8^{ve} au dessous.

Contrapunct in der Oberterz.
Contre-point à la 3^{te} au dessus.

Contrapunct in der Unterdecime.
Contre-point à la 10^{ve} au dessous.

2^{te} GATTUNG.
2^e ESPECE.

Contrapunct in der Oberstimme.
Contre-point à la partie aigue.

Unterstimme.
Partie grave.

Unterstimme in der Ober-Quintdecime.
Partie grave à la 15^{me} au-dessus.

Oberstimme in der Oberoctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Oberterz.
Partie aigue à la 3^{te} au dessus.

Oberstimme in der Oberoctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessus.

Unterstimme in der Unteroctave.
Partie grave à l'8^{ve} au-dessous.

Oberstimme in der Oberterz.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessus.

Unterstimme in der Oberoctave.
Partie grave à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Oberoctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Oberterz.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessus.

Unterstimme in der Oberterz.
Partie grave à la 3^{te} au-dessus.

Oberstimme in der Oberoctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Oberterz.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessus.

Unterstimme in der Oberterz.
Partie grave à la 3^{te} au-dessus.

Oberstimme in der Oberoctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Oberterz.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessus.

Unterstimme in der Oberterz.
Partie grave à la 3^{te} au-dessus.

3^{te} GATTUNG.
3^e ESPECE.
GEGENBEWEGUNGEN.
MOUVEMENTS CONTRAIRES.

Oberstimme.
Partie aigue.

Unterstimme.
Partie grave.

Oberstimme in der Oberterz durch Gegenbewegung.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessus par mouvement contraire.

Unterstimme in der Octave.
Partie grave à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Unteroctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessous.

Oberstimme in der Unterterz durch Gegenbewegung.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessous par mouvement contraire.

Unterstimme in der Oberquinte durch Gegenbewegung.
Partie grave à la 5^{te} au-dessus par mouvement contraire.

Unterstimme in der Oberdecime durch Gegenbewegung.
Partie grave à la 10^{ve} au-dessus par mouvement contraire.

Unbewegliche Oberstimme.
Partie aigue immobile.

Oberstimme in der Oberoctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessus.

Unterstimme in der Oberquinte durch Gegenbewegung.
Partie grave à la 5^{te} au-dessus par mouvement contraire.

Unterstimme in der Octave oder Doppeloctave.
Partie grave à l'8^{ve} ou à la 15^{me} au-dessus.

Unterstimme in der Unteroctave.
Partie grave à l'8^{ve} au-dessous.

Unterstimme in der Oberduodecime durch Gegenbewegung.
Partie grave à la 12^{me} au-dessus par mouvement contraire.

**4^{te} GATTUNG.
4^e ESPECE.**

Oberstimme.
Partie aigue.

Mittelstimme.
Partie du milieu.

Unterstimme ad libitum aber wesentlich.
Partie grave ad libitum mais essentielle.

Mittelstimme in der Oberoctave.
Partie du milieu à l'8^{ve} au-dessus.

Oberstimme in der Unteroctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessous.

Idem.

Mittelstimme in der Oberquarte.
Partie du milieu à la 4^{te} au-dessus.

Oberstimme in der Unteroctave.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessous.

Idem.

Mittelstimme in der Obersechste.
Partie du milieu à la 6^{te} au-dessus.

Mittelstimme in der Oberquarte.
Partie du milieu à la 4^{te} au-dessus.

Oberstimme in der Unterduodecime.
Partie aigue à la 12^{me} au-dessous.

Ad libitum idem.

Mittelstimme in der Obersechste.
Partie du milieu à la 6^{te} au-dessus.

Oberstimme in der Unterterz.
Partie aigue à la 3^{te} au-dessous.

Idem.

Oberstimme in der Obersechste.
Partie aigue à la 6^{te} au-dessus.

Mittelstimme in der Unteroctave.
Partie du milieu à l'8^{ve} au-dessous.

Idem.

**5^{te} GATTUNG.
5^e ESPECE.**

Oberstimme.
Partie aigue.

Mittelstimme.
Partie du milieu.

Ad libitumstimme.
Partie ad libitum.

Mittelstimme in der retardirten Octave.
Partie du milieu à l'8^{ve} au-dessus retardée.

Mittelstimme in der Unterterz anticipirt und variirt.
Partie du milieu à la 3^{te} au-dessous anticipée et variée.

Oberstimme in der Untersechste anticipirt und variirt.
Partie aigue à la 6^{te} au-dessous anticipée et variée.

Oberstimme in der Unteroctave anticipirt und variirt.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessous anticipée et variée.

Idem.

Mittelstimme in der Unterquinte anticipirt und variirt.
Partie du milieu à la 5^{te} au-dessous anticipée et variée.

Mittelstimme im Einklange.
Partie du milieu à l'unisson.

Idem.

Mittelstimme in der Terz und variirt.
Partie du milieu à la 3^{te} au-dessus et variée.

Mittelstimme im Einklange retardirt und variirt.
Partie du milieu à l'unisson retardée et variée.

Oberstimme in der Unteroctave anticipirt und variirt.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessous anticipée et variée.

Idem ad libitum.

Mittelstimme in der Octave durch Gegenbewegung.
Partie du milieu à l'8^{ve} au-dessus par mouvement contraire.

Oberstimme in der Unterdecime durch Gegenbewegung und variirt.
Partie aigue à la 10^{me} au-dessous par mouvement contraire et variée.

Idem ad libitum.

Mittelstimme in der Octave.
Partie du milieu à l'8^{ve} au-dessus.

Mittelstimme in der Unterquinte durch Gegenbewegung, retardirt und variirt.
Partie du milieu à la 5^{te} au-dessous, par mouvement contraire, retardée et variée.

Oberstimme in der Unteroctave anticipirt und variirt.
Partie aigue à l'8^{ve} au-dessous, anticipée et variée.

Idem ad libitum.

VON DER FUGE.

Das Wort Fuga ist alt. Man findet es bei den alten Componisten, aber sie gaben ihm eine andere Bedeutung, als die man ihm jetzt giebt. Sie benannten damit die nachahmenden Contrapuncte, zu denen die Cantilenen des Kirchengesanges die Themen lieferten und in welchen man manchmal wohl auch Canons begegnete. Heut zu Tage nennt man Fuge eine ausgeführte regelmässige Composition, welche die Alten nicht kannten und nicht kennen konnten, weil ihr Tonarten-System das, was wir Fug e im T o n e nennen, gar nicht zuliess, wie wir das später noch sehen werden. (*)

Die Fuge ist also ungeachtet ihres alterthümlichen Namens eine moderne Erfindung, deren man sich für die Kirche nicht eher bedient hat, als nachdem die Componisten sich von der freiwillig übernommenen Verbindlichkeit über den Cantus firmus zu schreiben losgesagt hatten.

Die Fuge, wie sie heute existirt, ist die Vervollständigung des Contrapunctes. Sie soll nicht allein alle Hilfsquellen, welche dies Studium der verschiedenen Gattungen des Contrapunctes einschliesst, in Anwendung bringen, sondern auch noch viele andere Künste, welche ihr eigenthümlich sind und mit denen wir uns jetzt beschäftigen werden.

Die Fuge kann als Uebergang vom strengen zum freien Style angesehen werden, und wir sagen unserm Schüler voraus, dass er hier Accorde finden werde, welche wir bisher noch nicht angewendet haben.

Alles, was ein guter Componist wissen soll, findet seinen Platz in der Fuge, sie ist der Typus aller musicalischen Compositionen – sie müssen alle, wenn nicht die Form und den Character, doch den Geist der Fuge haben, wenn sie gut empfangen und ausgeführt sein sollen.

Es giebt zwei Arten der Fuge, von denen eine dritte ausgeht und von welcher hinwieder alle andere entspringen. Die zwei Hauptarten sind: die T o n - F u g e und die r e e l l e F u g e – die dritte ist die n a c h a h m e n d e F u g e. Alle anderen, Kinder der Laune, sind unregelmässig n a c h a h m e n d e Fugen oder sogenannte f u g i r t e Sätze.

Die wesentlichen Bestandtheile der Fuge sind: das S u b j e c t, die A n t w o r t, das C o n t r a s u b j e c t und die S t r e t t a. Man kann zu diesen Bestandtheilen noch den O r g e l p u n c t fügen, weil fast keine nur wenig ausgeführte Fuge ohne einen O r g e l p u n c t ist.

Alle Künsteleien, welche man in der Fuge anbringen kann, hängen von der Geschicklichkeit, von dem Wissen und Wollen des Componisten ab und zugleich von der Natur des S u b j e c t e s und C o n t r a s u b j e c t e s, welche beide mehr oder weniger zu diesen Zwecken sich eignen können. Die Künsteleien können in folgenden bestehen: 1.) in der Anwendung der Nachahmungen, indem man dazu einzelne Theile des S u b j e c t e s oder C o n t r a s u b j e c t e s benutzt; 2.) in der Versetzung des S u b j e c t e s in verschiedene Tonarten und in den Vortheilen, die man in diesem Betrachte vom doppelten Contrapuncte ziehen kann; 3.) durch Umkehrung des S u b j e c t e s in der Gegenbewegung; 4.) durch ein neues S u b j e c t, das man einführen und mit dem alten S u b j e c t und C o n t r a s u b j e c t verbinden kann;

DE LA FUGUE.

Le mot Fugue (Fuga) est ancien. On le trouve employé chez les vieux compositeurs, mais ils ne lui donnaient pas le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Ils appelaient de ce nom les Contrepoints en imitation dont les Cantilènes du Plainchant fournissaient les thèmes, et dans lesquels aussi se rencontraient par fois des Canons; aujourd'hui, on a donné la nom de Fugue à une composition développée et régulière que ne connaissaient pas les anciens Classiques, et que même ils ne pouvaient connaître, puisque leur système de Tonalité ne comportait pas ce que nous nommons Fugue du ton, comme on le verra plus tard. ()*

La Fugue, malgré l'origine ancienne du mot, est donc une création des tems modernes, que l'on n'a pratiquée dans la musique d'Eglise, que lorsqu'on s'est affranchi de l'obligation que s'étaient imposée les Contrepointistes de travailler sur le Plainchant.

Telle qu'elle existe aujourd'hui, la Fugue est le complément du Contre-point. Elle doit renfermer, non seulement toutes les ressources que fournit l'étude des différens genres de Contre-point, mais encore beaucoup d'autres artifices qui lui sont propres et dont nous parlerons plus tard.

La Fugue peut être considérée comme la transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre; aussi prévenons nous l'élève qu'il trouvera dans les exemples de Fugue que nous donnerons, des accords que jusqu'ici nous n'avions pas employés.

Tout ce qu'un bon compositeur doit savoir peut trouver sa place dans la Fugue, elle est le type de tout morceau de musique, c'est-à-dire, que tel morceau qu'on compose, pour qu'il soit bien conçu, bien régulier, pour que la conduite en soit bien entendue, il faut que, sans avoir précisément le caractère et les formes de la Fugue, il en ait l'esprit.

Il est deux espèces de Fugue, desquelles en émane une troisième, et de celle-ci naissent toutes les autres. Les deux principales sont: la Fugue du ton, et la Fugue réelle. l'autre est la Fugue d'imitation. Toutes les autres, enfans du caprice, sont des Fugues d'imitation irrégulières ou des morceaux en style fugue.

Les conditions indispensables de la Fugue sont le sujet, la réponse, le contre-sujet et le stretto. On peut, à ces conditions, ajouter celle de la pédale, qui est presque toujours employée dans une Fugue un peu développée.

Tous les artifices qu'on peut introduire dans une Fugue dépendent du savoir, de l'adresse et de la volonté du compositeur, et en même tems de la nature du sujet et du contre-sujet qui peuvent être plus ou moins susceptibles de se prêter à ces artifices. Ces artifices consistent par appercu: 1° dans l'emploi des imitations, en détachant pour les former une portion soit du sujet, soit du contre-sujet; 2° dans la transposition du sujet dans différens tons, et dans l'avantage qu'on peut tirer à cet égard des Contre-points doubles; 3° dans le renversement du sujet par mouvement contraire; 4° dans un nouveau sujet qu'on peut introduire, qui puisse se combiner avec le premier sujet et le premier contre-sujet;

(*) Vergleiche Martini Saggio di Contrapunto.

(*) Voyez ce que dit à ce sujet le Père Martini dans son traité du Contre-point.

5.) in den verschiedenen Arten das *Stretto* zu behandeln, indem man mehr und mehr die Antwort dem *Subjecte* nähert; 6.) in den Mitteln, welche man anwenden kann, um das *Subject* und seine Umkehrung in der Gegenbewegung gleichzeitig hören zu lassen;— 7.) endlich in der Manier, der Gewandheit und dem Geschmacke, mit welchen man alle einzelne Theile in dem Umfange der Fuge mit einander zu verbinden weiss.

Man kann alle diese Zusammenstellungen und andere auch in einer Fuge, die als Studium dient anbringen; aber man muss nicht alle benutzen wollen in einem Werke, welches dem Publicum geboten werden soll, sonst würde sie zu lang und folglich auch zu langweilig werden.

Gehen wir sogleich zur Erklärung der einzelnen Benennungen, die hier eben erwähnt worden sind.

VOM SUBJECTE.

Das *Subject* oder Thema einer Fuge soll weder zu lang noch zu kurz sein; sein Umfang und seine ganze Gestaltung sollen solcher Art sein, dass es sich leicht ins Gedächtniss prägt und dass es das Ohr mit Leichtigkeit wiedererkenne in allen verschiedenen Combinationen und Formen, unter welchen es der Componist wiedererscheinen lässt.

Hier ein Beispiel von einem *Subjecte* in gutem Maasse.



In dem *Subjecte*, wenn es gut erfunden ist, und dem *Contrasubjecte*, was jenes unterstützt, soll so zu sagen die ganze Fuge eingeschlossen oder enthalten sein.

Das *Subject* wird auch *Proposition*, *Vorgänger* oder *Führer* genannt; die Stimmen, welche ihm folgen, *Antworten* oder *Gefährten*.

Dem Componisten steht es frei, sein *Subject* einer oder der andern der Stimmen zu geben; die Alten hielten sich indessen an folgende Methode: Wenn ein *Subject* mit der Octave der *Tonica* anfang und dann auf die *Dominante* herabstieg, so bedienten sie sich der Oberstimme, um es zuerst vorzutragen, damit die Antwort, welche von der *Dominante* auf die *Tonica* herabsteigen soll, durch eine tiefere Stimme ausgeführt werden konnte.

Vom Vater MARTINI.
Du Père MARTINI.

Subject.
Sujet.

Ex. 190.

5^e dans la manière de combiner le *stretto* de plusieurs facons en rapprochant chaque fois de plus en plus la réponse du sujet; 6^e dans les moyens qu'on peut employer pour faire entendre simultanément le sujet et son renversement par mouvement contraire; 7^e et enfin dans la manière de combiner le sujet, le contre-sujet, le *stretto* sur la pédale, et dans l'adresse, le goût, qu'on emploiera pour savoir bien enchaîner et amener ces artifices dans l'étendue d'une Fuge.

On peut employer toutes ces combinaisons, et d'autres encore, dans une fugue d'étude, mais il faut en faire un choix, et ne pas les employer toutes dans une fugue qu'on livre au public, car, sans cette précaution, elle serait trop longue, et par conséquent trop ennuyeuse.

Nous allons maintenant passer à l'explication de chacune des dénominations dont il a été fait mention ci-dessus.

DU SUJET.

Le sujet, ou Thème de la Fuge, ne doit être ni trop long, ni trop court; sa dimension doit être telle, qu'il puisse aisément se graver dans la mémoire, et que l'oreille le saisisse et le reconnaisse avec facilité dans les différentes parties et les différens modes où le compositeur le placera.

Voici l'exemple d'un sujet d'une juste dimension.

Le sujet étant bien conçu, toute la fugue doit se trouver, pour ainsi dire, renfermée dans son étendue, et dans celle du contre-sujet qui lui sert d'auxiliaire.

Le sujet peut aussi être appelée proposition, antécédent, et guide; et les parties qui lui succèdent peuvent être nommées réponses, ou conséquents.

Il est libre au compositeur de choisir la partie qu'il voudra, pour proposer le sujet. Les anciens compositeurs avaient cependant l'habitude d'observer la méthode suivante. Lorsqu'un sujet commençait par l'octave de la tonique et descendait ensuite sur la dominante, ils se servaient de la partie la plus aigue pour le proposer, afin que la réponse qui devait descendre de la dominante à la tonique fut faite par une partie plus grave.

Wenn aber das Subject mit der Tonica anfang und in die Dominante stieg, so wählten sie aus demselben Grunde die tiefste Stimme, damit die Antwort, welche in die Octave der Tonica steigen sollte, durch eine hohe Stimme gemacht würde.

Au contraire, lorsque le sujet commençait par la tonique, et montait ensuite vers la dominante, ils choisissaient par la même raison la partie la plus grave pour proposer le sujet, afin que la réponse qui de la dominante devait monter à l'octave de la tonique fut faite par une partie plus aigue.

Ex. 191.



Dies Verfahren der Alten ist indessen nicht streng nöthig; es ist nur eine vernunft- und sachgemässe Einteilung der Vertheilung der Stimmen entsprechend in Rücksicht auf die Natur des Subjectes.

Auch ist diese Disposition nur in der Ton-Fuge möglich, wie man näher sehen wird, wenn wir davon handeln werden.

La méthode des anciens compositeurs, qu'on tient d'exposer, n'est point d'une rigueur absolue; c'est seulement une disposition raisonnable et motivée, analogue à la distribution des parties à l'égard de la nature du sujet.

Cette disposition pourra n'être pratiquée qu'à l'égard de la Fugue du ton, comme on le verra lorsqu'il s'agira de cette espèce de Fugue.

VON DER ANTWORT.

Die Antwort oder der Gefährte folgt immer unmittelbar dem Subjecte. Sie soll demselben im Ganzen ähnlich, aber in einem andern Tone sein. Wir werden späterhin, wenn von den verschiedenen Arten der Fuge die Rede sein wird, näher entwickeln, in welchem Tone oder Intervalle des Subjectes sie gesetzt werden soll. Man kann sagen, dass die Antwort die Gattung und Natur der Fuge bestimmt.

DE LA RÉPONSE.

La réponse ou conséquent succède immédiatement au sujet; Elle doit être en tout semblable à ce dernier, mais dans un autre ton. On expliquera plus loin dans quel ton ou bien à quel intervalle du sujet elle doit être, lorsqu'on parlera des différentes espèces de Fugue. On peut dire que la réponse établit l'espèce et la nature de la Fugue.

Ex. 192.



VOM CONTRASUBJECTE.

Die Melodie, welche das Subject oder die Antwort begleitet, heisst Contrsubject. Da das Contrsubject bestimmt ist, über oder unter dem Subject und der Antwort ausgeführt zu werden, so begreift man leicht, dass es im doppelten Contrapuncte der Octave gesetzt werden muss, um ohne Schwierigkeit und Aenderungen umgekehrt werden zu können.

DU CONTRE-SUJET.

La mélodie qui accompagne, soit le sujet, soit la réponse s'appelle contre-sujet; le contre-sujet étant destiné à être pratiqué au dessus et au dessous du sujet et de la réponse, on comprend la nécessité de le combiner en Contre-point double à l'octave afin de pouvoir le renverser de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu, sans qu'il en résulte aucun inconvénient et sans y rien changer.

Ex. 193.



Es ist nicht immer unabänderliche Nothwendigkeit die genaue Gleichmässigkeit des Contrasubjectes zu beobachten; man kann im Gegentheil in den Versetzungen und Umkehrungen manche Noten ändern, wenn man es der Reinheit der Harmonie und der Strenge des Contrapunctes angemessen hält.

In einer zweistimmigen Fuge giebt es nur ein Contrasubject; in einer dreistimmigen zwei und in einer vierstimmigen drei Contrasubjecte. Je grösser die Anzahl der Stimmen wird, desto mehr kann man auch die der Contrasubjecte vergrössern, so dass, das Subject und die Antwort abgerechnet, es eben so viele Contrasubjecte als Stimmen giebt. Wenn man nur ein Contrasubject haben will, ungeachtet einer grössern Anzahl von Stimmen, welche das Subject oder die Antwort begleiten, so heissen diese Stimmen: Stimmen ad libitum, deren Melodie man in jeder verschiedenen Lage gegen das Subject oder die Antwort verändern kann.

Il n'est pas, toutefois, d'une rigueur absolue d'observer l'identité exacte du contre-sujet dans ses transpositions et renversemens et l'on peut en changer quelques notes, si on le juge nécessaire pour la pureté de l'harmonie et la rigueur du Contre-point.

Dans une Fugue à deux parties, il ne peut y avoir qu'un seul contre-sujet; à trois parties deux contre-sujets; et à quatre parties trois contre-sujets. Plus le nombre des parties augmente, plus le nombre des contre-sujets peut augmenter aussi; et l'on comprend qu'il ne peut y avoir qu'autant de contre-sujets qu'il y a de parties, moins la partie dans laquelle est placé soit le sujet soit la réponse. Lorsqu'on ne veut avoir qu'un seul contre-sujet, quelque soit le nombre des parties, celles qui accompagneront le sujet et le contre-sujet réunis, se nomment parties ad libitum dont on pourra varier la mélodie chaque fois qu'elles interviendront soit au grave, soit à l'aigu, soit au médium.

Ex. 194.

Es ist fast unnütz, hier zu bemerken, dass man in einer fünf, sechs, sieben oder achttimmigen Fuge mehrere Stimmen *ad libitum* wird nöthig haben, da man leicht die Schwierigkeit ja Unmöglichkeit begreift, die es haben würde, so viele *Contrasubjecte* d. h. Stimmen im doppelten Contrapuncte zu finden.

Die *Contrasubjecte* einer Fuge können unmittelbar und gleichzeitig mit dem *Subjecte* gegeben werden. Was mich anlangt, so scheint mir diese Einrichtung nicht die beste; ich glaube, dass man mehr Mannigfaltigkeit in dem Ensemble der Partien gewinnen würde, wenn man das *Subject* zuörderst ganz allein oder höchstens von einem *Contrasubjecte* begleitet eintreten liesse, wenn die Fuge dreistimmig, von zweien, wenn sie vierstimmig ist.

Welches auch die Anzahl der Stimmen sei, wenn man das *Subject* sogleich mit einem *Contrasubjecte* begleitet, so heisst das eine Fuge zu zwei *Subjecten*.

Il est inutile de dire que dans une Fugue à cinq, à six, à sept ou à huit parties, on sera obligé d'avoir plusieurs parties ad libitum, à cause de la difficulté ou même de l'impossibilité de trouver assez de Contre-sujets, c'est-à-dire de parties en Contre-point double pour un aussi grand nombre de voix.

Les Contre-sujets dans une Fugue, peuvent être placés immédiatement et simultanément avec le sujet. Quant à moi, cette disposition ne me paraît pas la meilleure, et je pense qu'on obtiendra plus de variété dans l'ensemble des parties, en ménageant les Contre-sujets de manière à ce qu'ils n'entrent que successivement, et en laissant d'abord entendre le sujet, isolé, ou accompagné tout au plus d'un seul Contre-sujet, si la Fugue est à trois parties, ou de deux, si elle est à quatre.

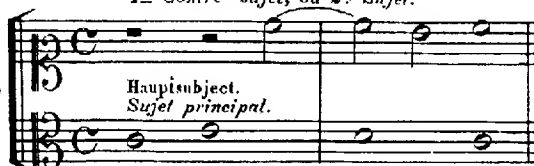
Quelque soit le nombre des parties, quand on commence une fugue en accompagnant immédiatement le sujet par un Contre-sujet, cette disposition donne à la Fugue, le nom de Fugue à deux sujets.

Beispiel einer Fuge zu zwei *Subjecten*, wie vielstimmig sie auch sei.

Exemple de ce qu'on appelle Fugue à deux sujets, quelque soit le nombre de parties.

1^{tes} *Contrasubject* oder 2^{tes} *Subject*.
1^{er} *Contre-sujet*, ou 2^d *Sujet*.

Ex. 195.



Wenn das *Subject* durch zwei *Contrasubjecte* begleitet ist, so heisst das eine Fuge zu drei *Subjecten*.

Lorsqu'un sujet est accompagné par deux contre-sujets, la fugue se nomme fugue à trois sujets.

Beispiel einer Fuge zu drei *Subjecten*, wie vielstimmig sie auch sei, über 3 Stimmen.

Exemple de ce qu'on appelle Fugue à trois sujets, quelque soit le nombre de parties, au-delà de trois.

2^{tes} *Contrasubject* oder 3^{tes} *Subject*.
2^d *Contre-sujet*, ou 3^e *Sujet*.

Ex. 196.



Wenn das *Subject* durch drei *Contrasubjecte* begleitet ist, so heisst sie eine Fuge zu vier *Subjecten*.

Quand à un sujet on oppose trois Contre-sujets, la fugue est à quatre sujets etc.

Beispiel einer Fuge zu vier *Subjecten*, wie viele Stimmen sie auch über vier haben.

Exemple de ce qu'on appelle Fugue à quatre sujets, quelque soit le nombre de parties, au-delà de quatre.

3^{tes} *Contrasubject* oder 4^{tes} *Subject*.
3^e *Contre-sujet*, ou 4^e *Sujet*.

Ex. 197.



BEMERKUNGEN.

Ungeachtet die Benennung einer *Fuge zu zwei, drei, und vier Subjecten* allgemein angenommen ist, so finde ich sie dennoch ungeeignet, weil eine Fuge nicht mehr als ein Subject haben kann und soll; alle begleitende Stimmen sind nur beigelegt und können eigentlich nicht die Benennung Subject in Anspruch nehmen, sondern höchstens nur die eines *Contrasubjectes*. So sollte eine Fuge, welche man gewöhnlich eine *Fuge mit zwei Subjecten* nennt, eine *Fuge mit einem Subjecte und einem Contrasubjecte* genannt werden; eine *Fuge zu drei Subjecten*, *Fuge mit einem Subjecte und zwei Contrasubjecten* etc. etc.

Um sich noch mehr zu überzeugen, dass demalso sein sollte, nehmen wir an, dass diese verschiedenen Subjecte anstatt gleichzeitig mit dem Subjecte angewandt zu werden, nurnachundnach mit den Stimmen, wie sie nach der Reihe folgen; eintreten und darum *Contrasubjecte* genannt werden: so können wir nicht begreifen, aus welchem Grunde sie in jenem Falle mit dem Prädicat Subject bezeichnet werden, als ob der Platz, wo sie gebraucht werden, etwas an ihrer Natur änderte.

Man muss indessen bemerken, dass, im Falle, wo man eine Fuge so eintheilt, dass man mehrere *Contrasubjecte* vom Anfange an mit dem *Hauptsubjecte* zugleich auftreten lässt, diese *Contrasubjecte* im Laufe der ganzen Fuge in allen ihren Umkehrungen unverändert bleiben müssen.

Dahingegen, wenn sie später, obwohl während des *Subjectes* oder mit der *Antwort* auftreten, man die Freiheit hat, ihre Gleichheit festzuhalten oder zu ändern, wie es für die gute Wirkung am zweckmässigsten ist.

Jedenfalls ist es nothwendig und unerlässlich, diese *Contrasubjecte* immer nach den Regeln des doppelten Contrapunctes zu bilden, um sich derselben in allen Umständen und zu allen Zwecken bedienen zu können.

VOM STRETTO.

Stretto ist ein italienisches Wort und bedeutet gedrängt, zusammengezogen; es wird hier gebraucht, um damit das Verfahren anzudeuten, vermöge welches man den Eintritt der Antwort dem Subjecte möglichst nähert.

OBSERVATION.

Quoique la dénomination de Fugue à deux, à trois, et à quatre sujets, soit généralement adoptée, cette dénomination est impropre à mon sens, et j'y fonde mon sentiment, à cet égard, sur ce qu'une Fugue ne peut, ni ne doit avoir qu'un seul sujet principal pour lui servir d'exposition; tout ce qui accompagne le sujet n'est qu'accessoire, et ne peut ni ne doit porter d'autre nom que celui de Contre-sujet. Ainsi, selon ce principe, la Fugue, qui par habitude on nomme Fugue à deux sujets, doit être nommée Fugue à un sujet et un contre-sujet, celle à trois sujets doit être appelée Fugue à un sujet et deux contre-sujets, et enfin celle à quatre sujets doit porter le nom de Fugue à un sujet et trois contre-sujets, etc. etc.

Pour se convaincre encore mieux qu'il en doit être ainsi, supposons que ces différents Sujets, au lieu d'être employés tout desuite et simultanément au sujet principal, ne le soient que successivement par les parties qui entrent tour à tour, ces différents accompagnemens du Sujet ou de la Réponse qu'on nomme Sujets employés au commencement, seront dans ce cas appelés Contre-sujets; or, de ce que l'on peut faire entendre tous ces Contre-sujets en même tems qu'on propose le Sujet principal pour la première fois, il n'en suit pas, qu'il faille pour cela changer leur dénomination.

On doit pourtant observer, que, dans le cas où l'on disposerait une Fugue, en faisant intervenir plusieurs Contre-sujets en même tems qu'on propose le Sujet principal pour la première fois, ces Contre-sujets doivent être invariables dans tous leurs renversemens, pendant le cours entier de la Fugue.

Au contraire, lorsque ces différents Contre-sujets ne sont employés qu'après, soit pendant le Sujet, soit avec la Réponse, et qu'ils n'ont pas été préparés au commencement avec le Sujet même, on est libre alors, ou de conserver leur identité toutes les fois qu'ils reviennent, ou de les altérer un peu en changeant quelques notes, selon le besoin et la situation des parties.

De toute manière, il est important et indispensable de combiner toujours ces Contre-sujets d'après les loix des Contre-points doubles afin de pouvoir s'en servir dans toutes les circonstances, et pour les rendre en même tems susceptibles de se prêter aux différents artifices dans lesquels on voudra les employer.

DU STRETTO.

Stretto est un mot italien, qui signifie serré; il a passé dans la langue française, et on l'emploie pour indiquer un artifice qui consiste à rapprocher, autant que possible, l'entrée de la réponse de celle du sujet.

Ex. 198.

Beispiel einer Antwort, welche eintritt, wenn das Haupt-Subject zu Ende ist.
Exemple de la réponse entrant après que la période du sujet est terminée.

Beispiel der Antwort, welche während des Subjectes schon eintritt und so das Stretto bildet.
Exemple de la réponse entrant pendant la période du sujet, ce qui forme le Stretto.

Das Stretto ist, wie schon bemerkt, eine der unerlässlichen Bedingungen der Fuge; seine Stelle werden wir bezeichnen, wenn von der ganzen Construction der Fuge die Rede sein wird. Die Kunst, das Stretto gut anzuwenden, besteht in der Art seine Ansichten zu verändern, in dem man die Mittel zu finden sucht, bei jeder Wiederkehr des Stretto den Eintritt der Antwort dem Anfange des Subjectes möglichst zu nähern. Die Wirkung dieses Verfahrens ist oft sehr anziehend und fortreissend.

Es ist zuweilen erlaubt, um die Wiederkehr der Antwort und des Subjectes einander möglichst zu nähern, einige Noten desselben auch in Bezug auf ihre Dauer zu verändern. Doch ist wohl zu bemerken, dass diese Aenderungen im Subjecte nicht eher als nach dem Eintritte der Antwort und in dieser nicht eher als nach der Rückkehr des Subjectes statt haben können. Wir werden später hierauf und auf etwaige Ausnahmen und Beschränkungen zurück kommen.

Es ist auch erlaubt, wenn das Subject nicht vortheilhaft angelegt ist, um das Stretto auf eine natürliche Weise damit zu verbinden, das Stretto durch die Antwort anzufangen; wenn aber weder die eine noch das andere geeignet sind, die Bildung des Stretto zu begünstigen, so muss man sich begnügen, die Antwort nach dem Subjecte eintreten zu lassen oder umgekehrt und nur die erlaubten Veränderungen an den Noten oder ihrer Dauer anwenden, wie wir das bei der practischen Ausübung näher zu sehen und besser zu begreifen Gelegenheit haben werden, eben so wie wir dabei auch die Mittel kennen lernen werden, durch welche man sich zuweilen aus schlimmen Fällen zieht.

Ein gutes Fugensubject soll immer ein leichtes und harmonisches Stretto zulassen: man muss daher bei seiner Anlegung schon darauf Rücksicht nehmen.

VOM ORGELPUNCTE.

Den Orgelpunct bildet ein langausgehaltener Ton, in einer der verschiedenen Stimmen. Dieser Ton kann nur die Tonica oder die Dominante sein, und ist am vortheilhaftesten und am gewöhnlichsten in den Bass gelegt. Eine Eigenthümlichkeit des Orgelpunctes ist, dass er den Componisten von der Strenge der Regeln befreit d. h. erlaubt, unpräparirte Dissonanzen einzuführen, zu moduliren sogar, wie wenn der Bass ton gar nicht da wäre, wobei indess nicht zu vergessen ist, dass jene Dissonanzen und soweit unter sich in richtigen harmonischen Verhältnissen stehn, nicht fehlerhaft angewendet sein müssen. Nur der erste und letzte Tact des Orgelpunctes müssen mit dem Grundtone in Harmonie stehen..

Man kann im Orgelpuncte das Subject, die Antwort im Stretto d. h. gedrängt die Contrasubjecte und einige andere interessante Stellen aus der Fuge auftreten lassen.

Le stretto est, comme on l'a déjà fait observer, une des conditions indispensables de la fugue; nous indiquerons la place qu'il doit occuper, lorsqu'il sera question de l'entière contexture d'une fugue. L'art de bien employer le stretto, consiste dans la manière d'en varier les aspects, en cherchant les moyens, chaque fois que l'on ramènera le stretto, de rapprocher de plus en plus du commencement du sujet, l'entrée de la réponse. L'effet que cela produit est très piquant, et en même tems fort pressant.

Il est permis quelquefois, quand on ne peut faire autrement, pour rapprocher les rentrées de la réponse et du sujet, de changer quelques notes soit de l'une soit de l'autre, ou bien si l'on ne change pas les notes, d'en changer les valeurs; mais ces variations ne peuvent avoir lieu dans le sujet qu'après l'entrée de la réponse, et dans celle-ci, qu'après la rentrée du sujet, ainsi de suite. Tout cela est sujet à bien des exceptions, qui sont promises, selon les cas où l'on se trouve, comme on le verra, en pratiquant la fugue.

Il est aussi permis, quand le sujet par sa nature, n'est point convenablement disposé pour combiner le stretto d'une manière toute naturelle, il est permis, dis-je, de commencer le stretto par la réponse, mais ni l'un, ni l'autre, ne sont propres à obtenir tous les aspects qu'on voudrait donner au stretto, il faut alors se contenter de faire entrer la réponse après le sujet, ou celui-ci après l'autre, à l'endroit où l'on pourra, en employant enfin les changemens permis soit dans les notes, soit dans les valeurs. Au surplus, la pratique indiquera encore mieux les moyens par lesquels on pourra se tirer d'affaire dans les cas difficiles.

Un bon sujet de fugue doit toujours comporter un stretto facile et harmonieux; il faut donc en composant un sujet penser d'avance aux différentes combinaisons du stretto.

DE LA PÉDALE.

La Pédale est un son prolongé et soutenu pendant plusieurs mesures. Elle peut être placée ou dans la partie aigue; ou dans une des parties du médium, ou dans la partie grave; on ne peut la faire, quelque soit sa position, que sur la tonique, ou sur la dominante, mais la meilleure, celle dont on peut tirer le parti le plus avantageux, et dont on se sert généralement dans la fugue, est celle de dominante placée dans la partie grave. La propriété de la Pédale est d'affranchir le compositeur de la rigueur des règles, c'est-à-dire qu'il faut pendant sa durée, introduire des dissonances non préparées, moduler même, pourvu cependant que les parties qui forment ce travail soient combinées entr'elles selon les règles et comme si le son soutenu de la Pédale n'existait pas, excepté dans la première et dans la dernière mesure, qui doivent toujours se trouver en harmonie avec le son de la Pédale.

D'après ce qui vient d'être exposé, on doit faire entendre sur la Pédale savoir: le sujet, la réponse en stretto, les contre-sujets et si l'on peut, quelques uns des artifices qu'on aura introduits dans le cours de la fugue.

Ex. 199.

Subject. *Sujet.* Contrasubject. *Contre-sujet.*

Antwort und Stretto. *Réponse et Stretto.*

Orgelpunct. *Pédale*

Modulationen.

Der Orgelpunct kann nicht in der zweistimmigen Fuge angebracht werden, darum ist er auch kein unentbehrliches Attribut der Fuge.

VON DER EINFACHEN FUGE.

Man nennt eine Fuge einfach, deren Subject ausschliesslich auf die tonische und Dominanten-Harmonie gebaut ist, oder sich von der Tonica zur Dominante und von dieser zur Tonica bewegt. Die Antwort in dieser Art Fuge ist und soll nichtidentisch mit dem Subjecte sein, sondern ist andern Regeln unterworfen, die wir sogleich entwickeln werden.

Wenn das Subject mit der Tonica beginnt und zur Dominante fortschreitet, so soll umgekehrt die Antwort mit der Dominante anfangen und zur Tonica fortschreiten.

Comme il faut ordinairement, au moins deux parties pour former un travail sur la Pédale qui remplisse toutes les conditions prescrites, il s'en suit que la Pédale n'est pas obligatoire, dans une fugue à deux parties. Voilà pourquoi la Pédale n'est pas un des attributs indispensables de la fugue.

DE LA FUGUE DU TON.

On appelle fugue du ton, une fugue dont le sujet se porte, dès le début, de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique; la réponse dans ce genre de fugue n'est pas identiquement semblable au sujet, elle est soumise à des loix que nous allons exposer.

Si le sujet commence par la tonique et monte ou descend vers la dominante, la réponse doit commencer par la dominante et descendre ou monter vers la tonique.

Ex. 200.

Subject. *Sujet.* Antwort. *Réponse.*

Subject. *Sujet.* Antwort. *Réponse.*

Wenn das Subject mit der Dominante anfängt und zur Tonica steigt oder fällt, soll die Antwort mit der Tonica anfangen und zur Dominante fallen oder steigen.

Si le sujet commence par la dominante et monte ou descend vers la tonique, la réponse doit commencer par la tonique et descendre ou monter vers la dominante.

Ex. 201.

Subject. *Sujet.* Antwort. *Réponse.*

Subject. *Sujet.* Antwort. *Réponse.*

Wir werden Beispiele von Subjecten geben, die mehr figurirt und länger sind als die vorhergehenden, obwohl nach demselben Principe aufgefasst, damit man sich gewöhne die Antwort eines einfachen Fugensubjectes genau zu finden.

On va donner des exemples de sujets plus figurés et plus étendus que les précédents, mais toutefois conçus dans le même principe, afin de s'habituer à trouver la réponse exacte d'un sujet de fugue du ton.

Ex. 202.

Beispiel eines Subjectes, das von der Tonica zur Dominante herabsteigt, und von einer Antwort, die von der Dominante zur Tonica steigt. (*)

Exemple du sujet, qui de la tonique, descend vers la dominante, et de la réponse, qui de la dominante monte vers la tonique ()*

Beispiel eines Subjectes, das von der Tonica zur Dominante steigt, und von einer Antwort, die von der Dominante zur Tonica herabsteigt.

Exemple du sujet, qui de la tonique, descend vers la dominante, et de la réponse, qui de la dominante, descend vers la tonique.

Beispiel eines Subjectes, das von der Dominante zur Tonica herabsteigt, und von der Antwort, welche von der Tonica zur Dominante herabsteigt.

Exemple du sujet, qui de la dominante, descend vers la tonique, et de la réponse, qui de la tonique, descend vers la dominante.

Beispiel eines Subjectes, das von der Dominante zur Tonica steigt, und von einer Antwort, die von der Tonica zur Dominante steigt.

Exemple du sujet, qui de la dominante, monte vers la tonique, et de la réponse, qui de la tonique, monte vers la dominante.

Beispiel eines Subjectes, das von der Dominante zur Tonica steigt, und einer Antwort, welche von der Tonica zur Dominante steigt.

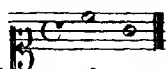
Exemple du sujet, qui de la dominante, monte vers la tonique, et de la réponse, qui de la tonique, monte vers la dominante.

*) Diese verschiedenen Beispiele sind unter der Form des Stretto gegeben d. h. die Antwort ist dem Subjecte möglichst genähert.

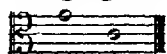
*) Ces différents exemples, sont présentés sous la forme de Stretto - c'est-à-dire que la Réponse est rapprochée autant que possible du Sujet.

Wir fügen dem Allem noch eine wesentliche Bemerkung hinzu: Alle Phrasen der Melodie des Subjectes, welche dem Accorde oder der Tonart der Tonica angehören, sollen in der Antwort durch ähnliche Phrasen im Accorde oder der Tonart der Dominante und umgekehrt wiederholt werden.

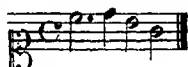
Nehmen wir z. B. folgendes Subject an:



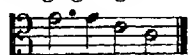
so ist die unerlässliche regelgemässe Antwort diese:



Nehmen wir ein längeres

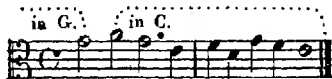


so ist nach dem Vorhergegangenen die Antwort diese:



Demn die zwei Noten *D, H*, zwischen dem *C, G*, gehören der *G*-Tonart an, und müssen daher in der Antwort durch die zwei Noten *G, E*, der *C*-Tonart angehörig, erwiedert werden.

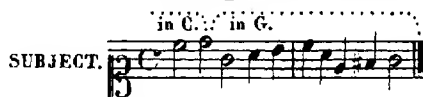
Hier noch ein anderes Subject



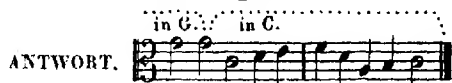
Hier kann in der Antwort keine Aenderung statt haben, als von der ersten zur zweiten Note, weil das Subject, das durch die Dominante anfängt, in der ersten Phrase nicht zur Tonica zurückkehrt. Die Antwort muss daher so sein:



Hier noch ein Subject, in welchem die Melodie der ersten Phrase sich nicht von der Tonica zur Dominante trägt, wohl aber im Anfange der zweiten.



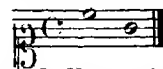
Da das *D*, welches die erste Phrase beendigt, durch seinen Fall auf die Dominante ohne Zweifel der *G*-Tonart angehört, so muss die Antwort das *C* des Subjectes in *G* verwandeln, wie das *D* des Subjectes in *G*, das dann zum *C* fortschreitet, in welchen Ton man alles übrige des Subjectes in der Antwort überträgt. So fordert es die Regel der einfachen Fuge.



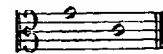
Wir halten es für überflüssig, noch mehr hinzuzufügen. Unsere bisherigen Erklärungen und Exempel können genügend sein, um zu jedem Subjecte der einfachen Fuge eine passliche Antwort finden zu können.

Avant de terminer nous ferons une dernière remarque qui pourra servir de guide; c'est que toutes les phrases de la mélodie du sujet qui appartiennent à l'accord ou au ton de la tonique, doivent être répétées dans la réponse par des phrases semblables, appartenant à l'accord ou au ton de la dominante; et que toutes les phrases du sujet analogues à l'accord de dominante, seront répétées dans la réponse par des phrases semblables, analogues à l'accord de tonique.

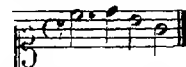
Pour démontrer cela, on propose le sujet suivant,



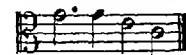
selon la règle immuable de la Fugue du ton, la réponse est celle-ci



mais si de ce sujet simple, on en tire un plus compliqué,

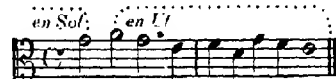


d'après ce qu'on a dit plus haut, la réponse est:



Car les deux notes Re, Si, ajoutées entre les limites du simple intervalle Ut Sol appartenant à l'accord de dominante, c'est-à-dire, au mode de Sol, doivent être remplacées dans la réponse par les deux notes Sol, Mi, appartenant à l'accord de tonique.

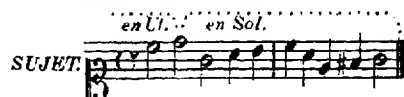
Voici encore un autre Sujet



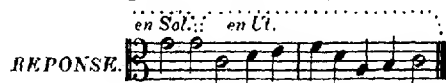
Il ne doit y avoir d'autre changement dans la réponse que de la première à la seconde note, parceque le sujet qui commence par la dominante, ne se porte point vers la tonique dans la première phrase; voilà la réponse.



Encore un sujet, dans lequel la mélodie ne se porte point dans la première phrase, de la tonique vers la dominante, mais elle s'y porte au commencement de la seconde phrase.



Le Re qui termine la première phrase, appartenant naturellement par sa chute sur la dominante, au mode de Sol, la réponse doit changer en Sol la première note Ut, du sujet pour se conformer à la loi de la Fugue du ton, et remplacer le Re du sujet par un Sol qui fera sa chute sur Ut dans le mode duquel on transportera tout le reste du sujet dans la réponse



Il est superflu de présenter un plus grand nombre de sujets; avec les moyens qu'on a exposés, et du raisonnement, on sera en état de trouver la réponse de tout sujet de Fugue du ton qui se présentera

VOM DER REELLEN FUGE.

Die reelle Fuge ist älter als die einfache Fuge. Das ist die, deren Subject mit der Tonica beginnt und sich zunächst gegen jede andere Tonart, als die der Dominante, fortbewegt. Die Antwort dieser Fugenart soll in der Quinte des Haupttones gesetzt und in jedem Betrachte dem Subjecte ähnlich oder gleich sein.

Die Alten nahmen zwei Arten der reellen Fuge an, die freie und die gebundene. Sie nannten sie frei, wenn die Antwort, welche der nachzunehmenden Partie ganz ähnlich sein sollte, es nicht weiter als bis zu Ende derselben, des Subjectes oder Contrasubjectes war.

DE LA FUGUE REELLE.

La Fugue reale ou réelle est plus ancienne que la Fugue du ton. C'est celle dont le sujet commence par la tonique et se porte d'abord vers toute autre corde que la dominante, et dont la réponse, qui doit être faite à la quinte du mode principal, est sous tous les rapports semblable au sujet.

Les anciens compositeurs reconnaissaient deux sortes de Fugue réelle libre ou liée, ils l'appelaient libre lorsque la réponse, qui devait être en tout semblable à la partie qu'elle imitait, ne l'était point au-delà de la durée du sujet et du Contre-sujet.

Vom Vater MARTINI.
Du Père MARTINI.

Ex. 203.

Subject. Sujet.

Contrasubject. Contre-sujet.

Antwort Réponse

Nachahmung des Contrasubjectes. Imitation du Contre-sujet.

Subject. Sujet.

Verkürzte Antwort. Réponse tronquée.

Sie nannten aber die reelle Fuge gebunden, wenn die Antwort nicht allein dem Subjecte, sondern allen Noten der vorhergehenden Partie vom Anfange bis zum Ende ähnlich war. Diese Art der Fuge war also nichts anderes, als was man heut zu Tage einen Canon nennt, wie wir schon in der Einleitung zu diesem Capitel bemerkt haben.

Diese Unterscheidungen und Benennungen sind heut zu Tage nicht mehr im Gebrauch; das was die Alten freie reelle Fuge nannten, ist die imitirte reelle Fuge.

Es kann vorkommen, dass ein Fugensubject in den ersten Tacten alle Merkmale einer reellen Fuge darbietet und gegen das Ende plötzlich modulirend als einfache Fuge schliesst. Die Antwort muss dann dem Subjecte folgen und als reelle Fuge beginnend nach den Regeln der einfachen Fuge schliessen.

Mais si la réponse était semblable, non seulement au sujet, mais à toutes les notes de la partie antécédente depuis le commencement de la Fugue jusqu'à la fin, alors la Fugue réelle prenait la dénomination de liée, et cette sorte de Fugue n'était autre chose, que le morceau de musique, auquel on donne aujourd'hui le nom de canon, comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction de ce chapitre.

Aujourd'hui, ces dénominations ne sont plus d'usage, et ce que les anciens nommaient Fugue réelle libre, est la seule Fugue réelle imitée,

Il peut arriver qu'un sujet de Fugue présente, dans les premières mesures, tous les caractères de la Fugue réelle, et modulant tout-à-coup vers la fin, se termine en Fugue du ton. La réponse doit alors suivre la condition du sujet, c'est-à-dire, que commençant en Fugue réelle, elle doit se terminer suivant les règles de la Fugue du ton.

Ex. 204.

Reelle Fuge. Fugue réelle.

Einfache Fuge. Fugue du ton.

Subject. Sujet.

Antwort. Réponse.

VON DER NACHAHMENDEN FUGE.

Die nachahmende Fuge, deren Antwort nur beinahe, nicht ganz dem Subjecte ähnlich ist, weil der Componist die Freiheit hat Veränderungen vorzunehmen, hat auch noch ein anderes Vorrecht:

Die Antwort muss nicht zu einer bestimmten Zeit, noch mit einem bestimmten Intervalle dem Subjecte folgen; man hat die Freiheit, sie im günstigsten Augenblicke und mit jedem beliebigen Intervalle auftreten zu lassen.

So ist man denn nicht verbunden, ausschliesslich im Einklange, in der Quinte, der Quarte, oder Octave zu antworten, sondern es kann auch in der Terz, Sechste, Secunde oder Septime etc. geschehen. Durch dieses Mittel wird die so hochgeschätzte Mannigfaltigkeit gewonnen, durch welche man den Hörern immer gefällt.

Wir haben weiter oben gesagt, dass das Subject einer Fuge immer das rechte Maas haben, nicht zu kurz und nicht zu lang sein müsse. Das gilt nicht für diese Art der Fuge. Hier muss das Subject immer sehr kurz sein, damit sich die Antwort nicht zu lange erwarten lasse.

Wenn man ein Subject als imitirende Fuge behandelt, so hat man die Freiheit, sogar eine einfache Fuge in eine nachahmende zu verwandeln, indem man dem Subjecte der einfachen mit der Freiheit der imitirenden Fuge antwortet.

DE LA FUGUE D'IMITATION.

La Fugue d'imitation est celle dont la réponse est à peu près, mais non en tout, semblable au sujet, le compositeur ayant la liberté d'y admettre quelques changemens, et de la tronquer s'il le juge à propos.

La Fugue d'imitation a aussi un autre privilège, c'est que le conséquent ou réponse n'a ni tems, ni intervalle déterminé pour répondre à l'antécédent ou sujet, on a la faculté de le faire entrer au moment le plus favorable, et à un intervalle quelconque.

Ainsi la réponse peut être faite, non seulement à l'unisson, à la quinte, à la quarte, et à l'octave, mais elle peut l'être aussi à la tierce, à la sixte, à la seconde, à la septième, et à leurs composés; par ces moyens, on produira cette variété tant désirée en musique, et tant appréciée par les auditeurs.

Nous avons dit plus haut que le sujet d'une Fugue doit être d'une juste mesure, ni trop long, ni trop court; mais dans l'espèce de Fugue dont il est question ici, le sujet doit être toujours très-court, afin que la réponse ne tarde point à se faire entendre.

En traitant un sujet en Fugue d'imitation, on a la faculté de changer en Fugue de ce nom même la Fugue du ton, en répondant à un sujet de la nature de cette dernière Fugue, avec la liberté de la Fugue d'imitation.

Ex. 205.

Subject der einfachen Fuge.
Sujet de Fugue du ton.

Antwort der imitirenden Fuge.
Réponse de Fugue d'imitation.

Idem.

Idem.

Es giebt keine reelle noch einfache Fuge, welche nicht an mehreren Stellen zur imitirenden Fuge umgestaltet werde, wegen der Modulationen und rücksichtlich der Imitationen, die man einführen kann, indem man einen Theil vom Subjecte einen andern vom Contrasubjecte nimmt. Wir werden Beispiele sehen, wenn es sich von der Construction der ganzen Fuge handelt. Hieraus folgt, dass, wenn man ein Subject selbst von einer imitirenden Fuge hat, das aus mehr als einer Partie besteht, wie z. B. dieses:

Il n'est pas de Fugue soit réelle, soit du ton, qui dans plusieurs endroits de son étendue, ne soit sujette à se transformer en Fugue d'imitation, à cause des modulations, et relativement aux imitations qu'on peut introduire en prenant une portion du sujet, ou une portion des Contre-sujets; on en aura des exemples, lorsqu'il s'agira de la composition entière d'une Fugue. D'après ce que nous venons de dire, lorsqu'on aura un sujet, même de la Fugue d'imitation composé de plus d'une partie, tel que celui-ci:

1^{er} Theil des Subj.
1^{re} partie du Sujet.

2^{er} Theil des Subjectes.
2^{de} partie du Sujet.

Ex. 206.

man im Laufe der Fuge bald die einen bald die andern dieser Theile nehmen kann, um sie durch die Umkehrung in entgegengesetzter Bewegung nachzuahmen und durch den Streit, der dadurch zwischen den Partien entsteht, sogenannte gelehrte und gar effectreiche Momente zu gewinnen. Die folgende kleine Fuge des Pater Martini wird als Exempel dienen und eine Idee von einer imitirenden Fuge geben.

on pourra prendre dans le cours de la Fugue, tantôt l'une, tantôt l'autre de ces deux portions pour en former des imitations, les renversant même par mouvement contraire, afin que de la lutte qui s'établit par ces artifices entre les parties, il résulte un effet en même tems agreable et savant. La petite Fugue suivante du Père Martini, servira d'exemple et donnera idée de la Fugue d'imitation.

2^{te} Partie des Subjectes.
2^e Partie du sujet.

1^{re} Partie des Subj.
1^{re} Partie du sujet.

1^{re} Partie der Antwort.
1^{re} Partie de la réponse.

2^{te} Partie der Antwort.
2^e Partie de la réponse.

Nachahmung in der Unterquarte.
Imitation à la 4^e inférieure.

Idem.

1^{re} Partie des Subjectes, welche modulirt.
1^{re} Partie du sujet qui module.

2^{te} Partie des Subjectes.
2^e Partie du sujet.

Id. modulirend.
Id. en modulant.

Modulation in die verwandte Molltonart.
Modulation au mode mineur relatif.

Antwort als Stretto.
Réponse en stretto.

2^{ter} Theil der Antwort.
2^e Partie de la réponse.

Id. modulirend.
Id. en modulant.

Antwort des gleichen.
Réponse de même.

1^{re} Partie des Subj.
1^{re} Partie du sujet.

2^{te} Partie in der Gegenbewegung.
2^e Partie contraire.

2^{te} Partie in gerader Bewegung.
2^e Partie nouvellement droit.

Id.

Stretto.
stretto.

Imitation in der 5^{ten}.
Imitation à l'5^{te}.

Id. im Einklange.
Id. à l'unisson.

Nachsatz und Schluss.
Queue et conclusion.

Bevor wir zur Composition einer Fuge in ihrer Totalitaet übergehen, ist es nöthig, dass wir erst in einige nähere Details in Bezug auf das Coda oder den Nachsatz des Subjectes, das Divertissement der Fuge und endlich der Modulation eingehen.

VOM CODA ODER DEM NACHSATZE.

Das Coda oder der Nachsatz ist derjenige Theil des Subjectes einer Fuge, durch welche man diese nach ihrer zweiten Partie fortsetzt, und welche zugleich dazu dient, den Eintritt der Antwort vorzubereiten und das Contrasubject herbeizuziehen.

Avant de passer à ce qui concerne la composition entière de la fugue, il est essentiel d'entrer dans quelques détails plus circonstanciés relatifs à la coda ou queue du sujet, qu'on n'avait fait jusqu'à présent qu'indiquer simplement, et de parler ensuite du divertissement de la fugue et enfin de la modulation.

DE LA QUEUE.

La queue est cette portion du sujet, par laquelle on le continue après sa seconde partie, et qui sert en même temps à préparer l'entrée de la réponse et à amener le Contre-sujet.

Ex. 208.

1^{re} Partie.
1^{re} Partie.

2^{te} Partie.
2^e Partie.

Coda.
Queue.

Antwort.
Réponse.

1^{re} Partie.
1^{re} Partie.

2^{te} Partie.
2^e Partie.

Coda.
Queue.

Subject.
Sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Es giebt Fälle, wo das Coda selbst Anfang des Contrasubjectes werden und sich so an dasselbe anschliessen kann, dass das Coda und das Contrasubject nur ein Ganzes ausmachen.

Il est des cas où la queue elle-même peut devenir le commencement du Contre-sujet, et se lier tellement à celui-ci, que la queue et le Contre-sujet ne fassent qu'un tout sans distinction.

Ex. 209.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Hier noch ein Beispiel derselben Art, zu vier Stimmen, vom Pater Angelo Predieri.

Voici encore un exemple du même genre, à quatre voix, du père Angelo Predieri.

Ex. 210.

Subject. Sujet.

Antwort. Réponse.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Antwort. Réponse.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

Subject. Sujet.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Antwort. Réponse.

Nachsatz und Contrasubject vereinigt.
Queue et contre-sujet réunis.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

In den modernen Fugen ist es Gebrauch, das Coda der Antwort zu verlängern, ehe das Subject von Neuem wieder eintritt. Das ist sehr richtig und ein Gebrauch, der beibehalten zu werden verdient; denn er bringt den doppelten Gewinn, dass er die Rückkehr des Subjectes wünschen macht und Mannigfaltigkeit anstatt der Monotonie giebt, welche durch die zu sehr genäherten Subjecte und Antworten nothwendig entsteht. Jener Gebrauch giebt also der Führung einer Fuge mehr Eleganz und kann sogar ein Thema zu Imitationen und Divertissements liefern. Er lässt sich übrigens auf alle Fugenarten anwenden, wie gross auch die Zahl ihrer Partien sei.

Dans les fugues modernes, on a l'usage de prolonger la queue de la réponse, avant que le sujet ne rentre de nouveau; cette disposition est sage et doit être maintenue, elle a le double avantage de faire désirer la rentrée du sujet, et de jeter de la variété dans la composition, en rompant la monotonie des sujets et des réponses trop rapprochées; elle contribue donc à donner de l'élégance à la conduite d'une fugue, et elle peut aussi fournir un thème de plus aux imitations et aux divertissements, ceci s'applique à toute espèce de fugue, quelque soit le nombre des parties.

Ex. 211.

Beispiel von einer zweiten Aufnahme des Subjectes unmittelbar nach der Antwort ohne Coda.
Exemple d'une seconde attaque du sujet immédiatement après la réponse sans la Coda.



Beispiel mit einem Coda.
Exemple avec la Coda.



Wiedereintritt des Subjectes.
Rentrée du Sujet.



Man sieht hieraus, dass der Vorzug dem zweiten Exempel gebührt und dass das Coda zwischen der Antwort und dem Subjecte von sehr guter Wirkung ist.

On voit que tout l'avantage est à ce second exemple, et que l'intervention de la Coda, entre la réponse et la rentrée du sujet, est d'un très bon effet.

VON DEM DIVERTISSEMENT IN DER FUGE.

Das Divertissement oder die Episode in der Fuge ist eine aus Bruchstücken des Subjectes oder der Contrasubjectes nach der Wahl des Componisten geformte Periode, in welcher man Imitationen und Kunststücke, so wie auch Modulationen macht, um das Subject oder die Antwort oder das Contrasubject in eine andere Tonart zu versetzen.

Das Divertissement kann nach Umständen länger oder kürzer sein; es soll deren immer mehrere in einer Fuge gehen und sie sollen alle so mannigfaltig als möglich gearbeitet sein. Wir werden die Stellen näher bezeichnen, wo die Divertissements, die man auch Andamenti nennen kann, angebracht werden und wie sie componirt werden müssen, wenn von der Construction der Fuge als Ganzes die Rede sein wird. Vor der Hand können diese wenigen Andeutungen genügen.

DU DIVERTISSEMENT DANS LA FUGUE.

Le divertissement ou épisode dans une Fugue, est une période composée de fragmens du sujet, ou des Contre-sujets au choix du compositeur, et avec lesquels on forme des imitations et des artifices, et dans laquelle on module, pour placer dans d'autres modes le sujet principal, la réponse, et les Contre-sujets.

Le divertissement peut être, selon le besoin, ou court ou long, et dans le cours d'une fugue, il doit y avoir plus d'un divertissement en variant chaque fois le choix des moyens employés pour les traiter. Lorsqu'il sera question de la composition entière de la fugue, l'on désignera les places, que ces divertissements aux quels on peut aussi donner le nom d'andamenti, y devront occuper, et l'on montrera en même temps la manière de les combiner l'explication simple, qu'on donne ici du divertissement, doit suffire pour le moment.

VON DER MODULATION.

Das Princip, welchem man seit langer Zeit folgt, um sich in der Wahl der Modulation zu leiten, ist: dass man nur in die Tonarten der Intervalle der diatonischen Leiter, die man als Tonart angenommen hat, nicht in fremde moduliren könne. Demnach könnte man in die Dominante und Unterdominante major und in die weiche Tonart der Secunde, Terz und Sechste moduliren, nicht aber in die Septime, weil ihr Accord keine reine Quinte hat. Das war das Princip für die Durtonarten. Wenn man in einer Molltonart schreiben wollte, so könnten folgende Modulationen statt finden: in die Molltonarten der Dominante und Unterdominante und in die Durtonarten der Terz und Sechste. Die Modulation in die Septime war verboten und die in die Secunde unmöglich, weil sie keine reine Quinte hat.

Die modernen Componisten haben sich von diesem einfachen und vernünftigen Modulationsgrundsatz losgesagt, und durch allzufreies und unzusammenhängendes Verfahren sich zu verbessern gemeint. Wenn indess auch diese Verirrung in den modernen Compositionen geduldet wird, so kann doch nicht ernstlich genug ermahnt werden, dass man dieser Verirrung in einer so strengen Compositionsgattung, wie die Fuge nicht folgen möge.

Wenn also eine Fuge in einer Durtonart sein soll, so soll man zuerst in die Durtonart der Dominante, – dann in die Molltonart der Sechste, – dann in die Durtonart der Subdominante und die Molltonarten der Secunde und Terz moduliren; man kann dann zur Tonart der Dominante zurückkehren und endlich mit der Tonica schliessen.

Es ist im Laufe einer Fuge in Dur erlaubt, die Haupttonart in Moll umzuwandeln, aber nur während kurzer Zeit und um eine Suspension auf der Dominante zu bewirken und dann in die Haupt-Dur-Tonart zu fallen.

Wenn eine Fuge in Moll ist, so ist die erste Modulation in die Durtonart der Terz, dann modulirt man wechselsweise entweder in die Molltonart der Dominante, oder in die Durtonart der Sechste, oder in die Molltonart der Unterdominante oder in die Durtonart der Septime und endlich kehrt man von einer dieser Tonarten in den Hauptton zurück, um zu schliessen, wie es dort bestimmt ist.

Dies sind die Regeln der Modulation einer Fuge. Die grösste Schwierigkeit dabei ist diejenigen Accordfolgen zu finden, welche die Modulationen ganz natürlich und angenehm finden lassen.

Die Erfahrung, welche die Arbeit allein geben kann, wird auch hier die beste Hülfe sein.

DE LA MODULATION.

Le moyen qu'on emploie depuis longtemps pour se diriger dans le choix des modulations, consiste à se régler sur l'échelle diatonique du ton dans lequel on veut composer le morceau, en ne modulant point dans des cordes étrangères à cette même échelle. D'après cela, on pourra moduler, à la dominante et à la sous-dominante dont les modes sont naturellement majeurs; et à la seconde, à la médiate ou tierce, et à la sixte dont les modes sont naturellement mineurs. On ne peut moduler à la septième ou note sensible, attendu qu'elle n'a point de quinte inaltérée. Ce qu'on tient d'établir, se rapporte à la gamme du mode majeur. Lorsqu'il s'agit d'un morceau, qu'on veut composer en mode mineur, voici les modes dans lesquels on doit moduler, à la sous-dominante et à la dominante dont les modes sont naturellement mineurs; à la médiate et à la sixte dont les modes sont naturellement majeurs. On ne peut moduler à la seconde, attendu qu'elle n'a point de quinte inaltérée; on doit éviter aussi de moduler à la septième.

Les compositeurs modernes se sont affranchis dans leurs compositions, de cette méthode de moduler simple et raisonnée, en la remplaçant par une manière trop libre, et souvent incohérente; mais si leurs écarts sont tolérés dans les ouvrages modernes, il est essentiel, et même il est expressément recommandé de ne point suivre ces errements, à l'égard d'une composition aussi sévère que la Fugue.

Ainsi, lorsqu'une Fugue est en mode majeur, le mode dans lequel on doit moduler d'abord, est celui de dominante tierce majeure; on module ensuite à la sixte mode mineur relatif du mode principal; on module après à la sous-dominante, mode majeur, à la seconde mode mineur et à la médiate aussi mode mineur; on peut ensuite revenir au mode de dominante pour passer ensuite à la conclusion qui doit être dans le mode principal.

Il est permis, dans le cours d'une Fugue en mode majeur, de transformer en mineur le mode principal, mais cette permutation doit être employée pendant peu d'instans, et seulement pour amener une suspension sur la dominante, afin d'attaquer après le mode principal majeur.

Quand une Fugue est en mode mineur, la première modulation est à la médiate mode majeur, relatif du mode principal; or module ensuite tour-à-tour soit à la dominante mode mineur, soit à la sixte mode majeur, soit à la sous-dominante mode mineur, ou à la septième mode majeur; et enfin de l'un de ces modes, il faut revenir au mode principal pour terminer à l'instar de la Fugue en mode majeur, on peut transformer le mode principal mineur en majeur aux mêmes conditions qu'on a exposées au sujet de la Fugue en mode majeur.

Voilà ce qui concerne la modulation d'un morceau. Ce qui rend les moyens difficiles dans l'art de moduler, c'est le choix des accords dans leur succession, afin d'aller d'un mode à l'autre, d'une manière naturelle et analogue à celui dans lequel on veut passer, et sans que ces transitions choquent le sentiment ou l'oreille.

L'expérience, que le travail seul peut donner, applanira les difficultés, que le manque de l'un et de l'autre pourrait faire rencontrer.

VON DER GANZEN GESTALTUNG EINER FUGE.

Nachdem wir die einzelnen Bestandtheile der Fuge genau untersucht und kennen gelernt haben, bleibt uns übrig zu erforschen, wie sich dieselben zum Ganzen verbinden lassen. Wir haben schon gesagt, dass die Haupttheile derselben sind: das Subject; die Antwort, das Contrasubject und das Stretto. Die Neben- oder Zwischen-Theile sind die von Bruchstücken des Subjectes oder Contrasubjectes gebildeten Imitationen, aus welchen man die verschiedenen Divertissements oder Andamenti, welche im Laufe einer Fuge vorkommen sollen, componirt. Das sind die Bestandtheile einer kurzen gewöhnlichen Fuge. Mit andern Kunstmitteln und Combinationen kann man ein Ganzes von weit grösserem Umfange und Effect herstellen; aber es ist sehr schwierig die Zahl und Art der Kunstmittel zu bestimmen, welche in einer Fuge Anwendung finden können: das hängt von der Natur des Subjectes und Contrasubjectes, so wie von der Gewandtheit des Componisten ab. Es giebt keine Fuge, welche nicht von einer andern in manchen Stücken abweicht. Diese Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit sind die Wirkung der Caprice und der Erfindungskraft, der mehr oder minder reichen Anlagen der Künstler. Die Arbeit und die Gewohnheit, welche sie giebt, — die Erfahrung, welche die Frucht der einen und andern ist, entwickeln und erheben die Phantasie, der ernste Wille führt am sichersten in der Wahl der Mittel zum Schaffen eines Kunstwerkes, wie die Fuge ist.

Jeder Componist hat hierin seine Eigenthümlichkeiten und es ist daher sehr nützlich, recht viele solcher Werke von guten Meistern gründlich zu studiren.

Wir theilen jetzt verschiedene Exempel von zwei, drei und vier stimmigen Fugen mit. Gestützt auf alles Vorhergehende, müssen sie genügen, sich mit Glück auch in diesem schwierigen Fache der musikalischen Composition zu versuchen.

DE LA COMPOSITION ENTIERE DE LA FUGUE.

Après avoir passé en revue ce qui concerne les élémens de la Fugue, il ne reste plus qu'à traiter de son entière composition. On a déjà dit, que les conditions indispensables de la Fugue sont le sujet, la réponse, le contre-sujet et le stretto; les conditions accessoires ou épisodiques sont les imitations formées par des fragmens du sujet ou du contre-sujet, et avec lesquelles on compose les différens divertissemens ou andamenti qui doivent avoir lieu dans le courant d'une Fugue: tous ces élémens suffisent pour construire une Fugue courte et ordinaire. Mais si dans une composition de cette espèce, on veut introduire d'autres combinaisons et d'autres artifices, on produira un ensemble plus étendu et plus varié. Il est difficile de déterminer le nombre d'artifices qu'on peut introduire dans une Fugue; leur choix, leur quantité dépendent de la nature du sujet, du contre-sujet, et de l'adresse plus ou moins exercée du compositeur. Il n'est pas une Fugue, qui ne diffère d'une autre, soit par sa conduite, soit par ses combinaisons; cette différence et cette variété sont les effets du caprice et d'une imagination plus ou moins fertile; le travail, l'habitude que donne celui-ci, l'expérience qui naît de l'un et de l'autre, en développant l'imagination, guident un compositeur dans le choix des idées et des moyens qu'il doit employer dans la texture d'une Fugue.

Chaque compositeur a, pour ainsi dire, son cachet à cet égard; il faut donc examiner et analyser beaucoup de Fugues des meilleurs maîtres, afin de s'affermir dans cette sorte de composition.

Nous allons maintenant donner différens exemples de Fugue à deux, à trois, et à quatre parties. Ces exemples, appuyés de remarques, suffiront pour montrer comment on doit combiner le plan d'une Fugue simple et ordinaire, et celui d'une Fugue plus étendue et plus compliquée par le concours de plusieurs artifices.

Ex. 212.

BEISPIEL VON EINER REELLEN ZWEISTIMMIGEN FUGE.
EXEMPLE D'UNE FUGUE RÉELLE À DEUX PARTIES.

Antwort in der Dominante.
Réponse à la Dominante.

Subject
Sujet.

Nachsatz, der sich mit dem Contrasubject verbindet.
Queux qui se lie au Contre-sujet.

Eintritt des Subjectes in der Oberstimme.
Rentrée du sujet dans la partie aigue.

Der Nachsatz in den 2 Partien verlängert, um die Wiederkehr des Subjectes wünschen zu machen.
Queue prolongée dans les 2 parties afin de faire desirer la rentrée du sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Antwort in der tiefen Stimme.
Réponse dans la partie grave.

Divertissement aus der 2ten Partie des Subjectes entlehnt und welches am Ende in die Dominante moduliert, damit die Oberpartie wieder antwortet, weil die Fuge durch das Subject in der untern Stange lang n hat.
Divertissement pris dans la 2de partie du sujet qui module à la dominante en finissant, afin que la partie supérieure rentre pour la réponse, puisque la fugue a commencée par le sujet à la grave.

Antwort.
Réponse.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Subject.
Sujet.

Divertissement von einem Theile des Subjectes und Contrasubjectes, in welches man moduliert, zusammengesetzt; man endigt es durch eine Modulation in die verwandte Molltoart des Haupttones.
Divertissement composé d'une portion du sujet et du contre-sujet, dans lequel on module, et on le termine en modulant à la sixte, mode mineur relatif du ton principal.

Subject in der Tonart der Sechste.
Sujet dans le mode de la sixte.

Von hier an bis zum Stretto nimmt die Fuge den Character einer imitirenden Fuge an.
Des cet endroit jusqu'au stretto, la fugue prend le caractère de fugue d'imitation.

Antwort in der Do.
Réponse à la do.

Contrasubject.
Contre-sujet.

minante von A Moll.
minante du mode de La mineur.

Divertissement von einem Theile des Subjectes gebildet und welches nach verschiedenen Modulationen in der Molltonart der Secunde schließt.
Divertissement formé par une portion du sujet, et qui modulant par differens modes, finit par aller au mode mineur de seconde.

Subject in der Molltonart der Secunde.
Sujet à la Seconde mode mineur.

Modulation.

Subject in der Unterdominante.
Sujet à la sous-dominante.

Unterbrechung des Subjectes um modulirend ein anderes Divertissement anzufangen, das zum Theil dem Contrasubject entlehnt ist.
Interruption du sujet, pour commencer en modulant un autre divertissement, combiné avec une partie du contre-sujet.

Ende des Divertissements und (*)
Ruhepunct auf der Dominante. **STRETTO.**
Fin du divertissement repos à la dominante()*

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Verkürzte Antwort, durch welche man den Vorgänger eines sehr kurzen Canons macht.
Réponse tronquée, par laquelle on établit l'antécédant d'un canon très court.

Untergeschobenes Subject welches der Nachfolger des Canons wird.
Sujet tronqué qui devient le conséquent du canon.

Nachsatz und Schluss.
Queue et conclusion.

Es ist nicht durchaus nothwendig, dass man vor dem Eintritt des Stretto einen Ruhepunct statt finden lasse; aber wenn man es thut, so ist es, um diesen Wiedereintritt recht hervorspringend zu machen, was immer von guter Wirkung ist. Es ist ferner nicht durchaus nöthig, dass sich dieser Ruhepunct auf der Dominante der Haupt-Tonart mache; es hängt ganz von der Phantasie des Componisten ab, ob er ihn auf dieser Dominante, oder dem verwandten Molltone, oder auf der Dominante dieser Molltonart, oder auf dem Mollaccorde der Mediant, oder auf der Dominante des Haupttones in Moll verändert anbringen will; denn hier ist es eben, wo man nach einigen Vorbereitungen die Molltonart passlich in einer Fuge anbringen kann. Alle diese Bemerkungen sind auf alle Arten von Fugen anwendbar, welches auch die Anzahl ihrer Stimmen sei.

(*) Il n'est pas d'une nécessité absolue d'employer un repos avant l'entrée du stretto; mais quand on l'emploie, c'est pour faire ressortir davantage cette entrée, en l'isolant de ce qui précède, et ce moyen produit un très bon effet. En faisant le repos indiqué, il n'est pas non plus indispensable de le pratiquer sur le mode déterminé de Dominante, et il dépend de la fantaisie du compositeur de le faire soit sur cette Dominante, soit sur le mode mineur relatif déterminé soit sur l'accord de la dominante de ce mode mineur; soit sur le mode mineur déterminé de médiant; soit enfin, sur la dominante du mode principal changé en mineur, car c'est ici, après l'avoir préparé quelques mesures d'avance, la place convenable pour introduire ce ton mineur dans une fugue. Ce qu'on vient d'établir relativement au repos en question, doit s'appliquer à toute sorte de fugue, quelque soit le nombre de parties dont elle sera composée.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Aus einer genauen Untersuchung des vorhergehenden Exempels geht hervor, dass die Fuge in ihrem ganzen Umfange aus dem Subject und Contrasubject entstanden ist: das aber ist es, was die Einheit eines Tonstückes dieser Art bewirkt.

Da es nöthig ist, den Partien, welches auch ihre Zahl sei, Ruhepunkte zu geben, um die Effecte zu vermannigfaltigen, so bemerken wir, dass die Ruhepunkte in einer Stimme immer an der Stelle ihren Platz haben sollen, wo das Subject oder Contrasubject eintreten sollten. Wenn diese Schweigepunkte unter andern Umständen angebracht werden, dann soll die sich ausruhende Partie niemals durch ein überflüssiges Motiv oder andere Lückenbüsser zurückkehren, sondern entweder auf eine schon vorgeschlagene Imitation antworten oder selbst eine vorschlagen.

Wir empfehlen auch die Monotonie in der Wahl der Ideen und der Zeichnung der Tonfiguren zu vermeiden. Das ist überall ein arger Fehler und in der Composition der Fuge verfällt man um so leichter darein, als man hier alle Ideen möglichst aus dem Subject und Contrasubjecte entlehnen soll. Um dies zu vermeiden, muss man Sorge tragen, nicht zwei *Divertissements* nacheinander auf gleiche Weise aus dem Subject und Contrasubjecte zu ziehen. Mit dieser Vorsicht, bei geschickter Veränderung der Modulationen und der Nachahmungen, wird man leicht vermeiden, monoton zu sein.

Eine andere Bemerkung ist noch, dass in einer reellen, oder auch einfachen Fuge, deren Antwort immer in der Dominante ist, alle Imitationen im Tone der Antwort oder der Quarte sein sollen, welche eine umgekehrte Quinte ist.

Was die imitirende Fuge anlangt, wenn die Antwort in der Quinte oder in der Quarte des Subjectes ist, so hat man den Regeln für die reelle und einfache Fuge zu folgen; wenn aber die Antwort in der Secunde, Tercz, Sechste, Septime, oder ihren Modificationen ist, so sollen die Imitationen immer in der Entfernung sein, welche die Antwort im Anfange bezeichnet hat. Man kann in jeder Art von Fuge und auf welchem Intervalle die Antwort auch sei, Imitationen im Einklange oder in der Octave anbringen.

Nach diesen Bemerkungen kann man die folgenden Fugen-Exempel fortstudiren, ohne dass es nöthig ist, vor der Hand noch etwas über diesen Gegenstand hinzuzufügen.

REMARQUES GÉNÉRALES.

En examinant l'exemple précédent, on se convaincra que le développement de la Fugue est entièrement tiré du sujet et du Contre-sujet; c'est ce qui forme l'unité d'un morceau de musique de ce genre.

Comme il est nécessaire de donner aux parties, quelqu'en soit le nombre, des repos afin de varier les effets, on fait observer que ces repos doivent avoir lieu dans une partie, avant l'endroit surtout où le sujet ou la réponse devront entrer. Quand ces silences sont employés dans d'autres circonstances, la partie qui s'est reposée, ne doit jamais rentrer sans raison par un motif oisieux, ou par des remplissages, mais elle doit rentrer, ou pour répondre à quelque imitation déjà proposée, ou pour en proposer une à son tour.

On recommande aussi d'éviter la monotonie dans le choix des idées, et dans celui du dessin et des figures; ce défaut est blâmable en toute sorte de morceau de musique: on y tomberait aisément dans une Fugue si l'on tirait toutes les idées qui composent l'ensemble soit du sujet, soit du Contre-sujet, pour vouloir trop conserver cette unité de caractère dont nous avons parlé ci-dessus. Pour éviter ce défaut, il faut faire attention en combinant un divertissement, de ne pas employer les fragmens tirés du sujet ou du Contre-sujet, dont on s'est servi dans le divertissement précédent. Avec cette précaution, et en variant avec adresse les modulations et les aspects des imitations, en les renversant, on évitera d'être monotone.

Une autre remarque à faire, c'est que dans une Fugue, soit réelle, soit du ton dont la réponse est toujours à la quinte de la tonique, toutes les imitations dans le courant d'une Fugue doivent être faites au même intervalle que la réponse, ou à la quarte, qui est une quinte renversée.

Pour ce qui est de la Fugue d'imitation, si la réponse est à la quinte, ou à la quarte du sujet on usera, à l'égard des imitations, de la loi qui sert de guide aux Fugues réelle et du ton; mais si la réponse est à la secunde, ou à la tierce, ou à la sixte, ou à la septième, ou à leurs composées, les imitations durant la Fugue, doivent être faites toujours à la distance que la réponse aura indiquée au commencement. Nous ajouterons, qu'on peut dans quelque Fugue que ce soit, et à quelque degré ou intervalle que soit la réponse, pratiquer des imitations à l'unisson et à l'octave.

D'après ces observations, on peut continuer les exemples sans qu'il soit nécessaire d'ajouter rien de plus, à ce qui a été dit jusqu'à présent au sujet de la Fugue.

EINE REELLE ZWEISTIMMIGE FUGE.

FUGUE RÉELLE À DEUX PARTIES.

Ex. 213.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Nachsatz bis zum Eintritt des Subjectes.
Queue jusqu'à la rentrée du sujet.

Subject.
Sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Antwort.
Réponse.

Episode oder Divertissement aus Bruchstücken des Subjectes zusammengestellt.
Episode ou divertissement composé de fragmens du sujet.

Subject in der verwandten Moll Tonart.
Sujet dans le mode mineur relatif.

Verkürzte Antwort.
Réponse tronquée.

Episode oder Divertissement.
Episode ou divertissement.

Verkirztes Subject in der Secunde, weiche Tonart.
Sujet à la seconde mode mineur tronqué.

Zwischensatz oder Divertissement.
Episode ou divertissement.

Modulation in die Haupttonart, in Moll.
Modulation au mode principal, en mineur.

STRETTO.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Zwischensatz oder Divertissement.
Episode ou divertissement.

Orgelpunct in der Oberstimme.
Pédale supérieure de dominante.

Orgelpunct in der Unterstimme.
Pédale inférieure de dominante.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Stimme.
minante.

ZWEISTIMMIGE FUGE DES TONES.

FUGUE DU TON À DEUX PARTIES.

Ex. 214

Subject. *Sujet.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Schluss. *Queue.*

Subject. *Sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Diversissement von einem Fragment des Contrasubjectes componirt. *Diversissement composé d'un fragment du contre-sujet.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Subject. *Sujet.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Diversissement von einem Fragment des Contrasubjectes componirt. *Diversissement composé d'un fragment du contre-sujet.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Subject in der Subdominante. *Sujet à la sous dominante.*

Diversissement componirt von einem Bruchstücke des Subjectes in der Nachahmung. *Diversissement composé d'un fragment du sujet en imitation.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Subject in der verwandten Molltonart.
Sujet au ton relatif mineur.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Antwort.
Réponse.

Schluss.
Queue.

Subject.
Sujet.

Subject in der Secunde.
Sujet à la 2de du ton.

Bruchstück des Subjectes nachahmend.
Fragment du sujet en imitation.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Bruchstück des Contrasubjectes in der Nachahmung.
Fragment du contre-sujet en imitation.

Anderes Bruchstück des Subjectes nachahmend in der Secunde.
Autre fragment du sujet en imitation à la 2de.

Idem.

Bruchstück des Contrasubjectes in der Nachahmung.
Fragment du contre-sujet en imitation.

Quarte nachgeahmt.
quarte.

Subject.
Sujet.

STRETTO.

Die Antwort dem Subjecte genähert.
Réponse rapprochée du sujet.

Imitirendes Bruchstück des Contrasubjectes.
Fragment du contre-sujet en imitation.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Imitation des Bruchstückes des Contrasubjectes.
Fragment du contre-sujet en imitation.

trans-subjectes.
tation.

Divertissement.
Divertissement.

Subject.
Sujet.

Divertissement.
Divertissement.

Noch mehr genäherte Antwort.
Réponse encore plus rapprochée.

Subject.
Sujet.

Divertissement.
Divertissement.

Subject als Antwort auf das Subject.
Sujet en réponse au sujet.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Divertissement.
Divertissement.

Umgekehrtes Subject.
Sujet renversé.

Gedrängte Antwort auf das umgekehrte Subject.
Réponse serrée sur le sujet renversé.

REELLE FUGE ZU DREI STIMMEN.

Diese Fuge fordert wegen der Natur des Subjectes häufig die Anwendung des chromatischen Klanggeschlechtes und kann auch wegen ihrer Figuren und vielen Noten der Instrumentalcomposition angehören.

FUGUE RÉELLE À TROIS PARTIES.

Cette Fugue, par la nature du sujet, nécessitera un fréquent emploi du genre chromatique, et par ses figures et la multiplicité des notes elle peut aussi appartenir au caractère instrumental.

Ex. 215.

Subject.
Sujet.

Ende des Subjectes, Nachsatz.
Fin du sujet, queue.

1st Contrsubject.
1^{er} Contre-sujet.

Antwort.
Réponse

Nachsatz.
Queue.

2nd Contrsubject ad libitum.
2^d Contre-sujet ad libitum.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

2nd Contrsubject.
2^d Contre-sujet.

1st Contrsubject.
1^{er} Contre-sujet.

Nachahmung.
Imitation.

Divertissement von einem Bruchstück des 1^{sten} Contrsubjectes.
Divertissement composé d'un fragment du 1^{er} contre-sujet

2nd Contrsubject.
2^d Contre-sujet.

Antwort.
Réponse.

Nachsatz.
Queue.

2tes Contrasubject,
2d Contre-sujet.

1tes Contrasubject,
1er Contre-sujet.

Divertissement aus verschiedenen Imitationen des Subjectes und
Divertissement composé de diverses imitations du sujet et

1sten Contrasubjectes zusammengesetzt,
du 1es Contre-sujet.

Antwort auf das umgekehrte Subject.
Réponse au sujet renversé.

Umgekehrtes Subject.
Sujet renversé.

1^{tes} Subject umgekehrt.
1^{er} C-sujet renversé.

1^{tes} Contrasubject umgekehrt.
1^{er} Contre sujet renversé.

Contrasubject umgekehrt.
Contre sujet renversé.

Subject umgekehrt.
Sujet renversé.

Antwort.
Réponse.

Divertissement.
Divertissement.

Contrasubject umgekehrt.
Contre sujet renversé.

Contrasubject auf das neue Subject.
Contre-sujet sur le nouveau sujet

Neues Subject aus dem Nachsatze des 1^{sten} Subjectes zusammengesetzt.
Nouveau sujet composé de la fin de la queue du 1^{er} sujet.

Antwort auf das neue Subject.
Réponse au nouveau sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.



First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled "Neues Subject. Nouveau sujet." and the second staff is labeled "Neues Contrasubject Nouveau Contre-sujet". The third staff is labeled "Contrasubject. Contre-sujet." and "Antwort. Réponse.".



Second system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled "Divertissement. Divertissement.".



Third system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#).



Fourth system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#).



Fifth system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#).

STRETTO

1^{tes} Subject.
1^{er} Sujet.

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} Contre-sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Dem Subjecte genäherte Antwort.
Réponse rapprochée du sujet.

Subject.
Sujet.

Divertissement.
Divertissement.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Nachahmung.
Imitation.

Divertissement.
Divertissement.

Das Subject mehr genähert.
Sujet plus rapproché.

Antwort.
Réponse.

*Stretto über dem Orgelpunct.
Stretto sur la pédale.*

Subject.
Sujet.

Orgelpunct.
Pédale.

2^{tes} Contrasubject.
2^e Contre-sujet.

Nachahmung.
Imitation.

Divertissement.
Divertissement.

Bruchstück des neuen Contrasubjectes nachgeahmt.
Fragment du contre-sujet du nouveau sujet en imitation.

EINFACHE FUGE
zu drei Partien mit einem Contrasubjecte.

FUGUE DU TON
à trois parties avec un contre-sujet.

Ex. 216.

Subject.
Sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Nachsatz.
Queue.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

Antwort.
Réponse.

Divertissement, welches durch Modulation zum Eintritt des Subjectes zurückführt.
Divertissement qui en modulant ramène à la rentrée du sujet.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

Subject.
Sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Antwort.
Réponse.

Nachsatz.
Queue.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

Divertissement von einem Bruchstück des imitirten Contrasubjectes.
Divertissement composé d'une partie du contre-sujet en imitation.

Modulation in die Subdominante.
Modulation à la sous-dominante.

Idem in den verwandten Mollton.
Idem au ton relatif mineur.

Rückkehr zum Haupttone.
Retour au ton principal.

Imitation des Subjectes in der None oder Secunde Imitation des Contrasubjectes.
Imitation du sujet à la neuvième ou seconde imitation du contre-sujet.

Imitation in der Terz.
Imitation à la tierce.

Verkürztes und modulirendes Contrasubject.
Contre-sujet tronqué aussi et modulant.

Verkürztes Contrasubject.
Contre-sujet tronqué.

Divertissement.
Divertissement.

Verkürztes Subject.
Sujet tronqué.

Verkürztes Subject in der Subdominante.
Sujet à la sous-dominante tronqué.

Verkürztes Contrasubject.
Contre-sujet tronqué.

Nachgeahmtes Contrasubject.
Contre-sujet imité.

Subject in der verwandten Molltonart, imitirende Verkürzung des Subjectes in der Subdominante.
Sujet au relatif mineur tronqué en imitation du sujet à la sous dominante.

Zweite Imitation in der Moll-Mediant.
Seconde imitation à la médiant mode mineur.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Divertissement.
Divertissement.

STRETTO.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.



First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of one flat. The music consists of continuous eighth and sixteenth note patterns. The label "Divertissement. Divertissement." is written above the bass staff.



Second system of musical notation, continuing the three-staff arrangement. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Third system of musical notation. The label "Antwort. Réponse." is written above the treble staff, and "Subject. Sujet." is written above the alto staff. The label "Orgelpunct. Pedale." is written below the bass staff. The music continues with eighth and sixteenth note patterns.



Fourth system of musical notation. The label "Subject. Sujet." is written above the treble staff, and "Antwort. Réponse." is written above the alto staff. The music continues with eighth and sixteenth note patterns.



Fifth system of musical notation, concluding the piece. The music continues with eighth and sixteenth note patterns across the three staves.

EINFACHE FUGE

zu vier Stimmen mit einem Contrasubjecte.

FUGUE DU TON

à quatre parties, à un contre-sujet.

Ex. 217.

Subject, Sujet.

Contrasubject, Contre-sujet.

Hinzugefügte Partie, Partie ajoutée.

Antwort, Réponse.

Contrasubject, Contre-sujet.

Nachsatz aus einer neuen Figur componirt, um den Divertissements als Thema zu dienen.
 Queues composée d'une nouvelle figure introduite pour servir de thème aux divertissements.

Contrasubject, Contre-sujet.

Hinzugefügte Partie, Partie ajoutée.

Subject, Sujet.

Contrasubject, Contre-sujet.

Contrasubject, Contre-sujet.

Hinzugefügte Partie, Partie ajoutée.

Subject, Sujet.

Contrasubject, Contre-sujet.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

Antwort.
Réponse.

Neue Figur.
nouvelle figure.

Divertissement.
Divertissement.

Antwort.
Réponse.

Contra-subject.
Contre-sujet.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

Divertissement.
Divertissement.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Subject.
Sujet.

Subject in der verwandten Dur-Tonart.
Sujet au relatif majeur.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Subject in der Unterdominante, welches als Antwort dient.
Sujet à la sous-dominante servant de réponse.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Divertissement.
Divertissement.

Bruchstück des Subjectes als Motiv des Divertissements.
Fragment du sujet servant de motif à ce divertissement.

Nachahmung.
Imitation.

Nachahmung.
Imitation.

Nachahmung.
Imitation.



First system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various rhythmic figures and melodic lines. The text "Neue Figur. nouvelle figure." is written above the second and third staves.



Second system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various rhythmic figures and melodic lines.



Third system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various rhythmic figures and melodic lines.



Fourth system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various rhythmic figures and melodic lines.

First system of musical notation, measures 1-3. The system consists of four staves (treble, two alto, and bass). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 4-6. The musical texture continues with similar rhythmic complexity and melodic lines across the four staves.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 7 is marked **STRETTO.** in the upper staff. Measure 8 contains the following markings: *Contrasubject. Contre-sujet.* in the upper staff, *Subject. Sujet.* in the middle staff, and *Antwort. Réponse.* in the lower staff. The musical notation continues with various note values and rests.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Measure 10 is marked *Divertissement. Divertissement.* above the staff. Measure 11 contains the marking *Contrasubject. Contre-sujet.* in the lower staff. The system concludes with measure 12, maintaining the intricate musical style.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord. The second measure contains a whole note chord. The third measure contains a whole note chord. The fourth measure contains a whole note chord. The first staff is labeled "Subject. *Sujet.*" and the fourth staff is labeled "Antwort. *Réponse.*"

Subject. *Sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord. The second measure contains a whole note chord. The third measure contains a whole note chord. The fourth measure contains a whole note chord. The first staff is labeled "Contrasubject. *Contre-sujet.*" and the second staff is labeled "Antwort. *Réponse.*"

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Subject. *Sujet.*

Contrasubject. *Contre-sujet.*

Subject durch Vergrößerung. *Sujet par augmentation.*

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord. The second measure contains a whole note chord. The third measure contains a whole note chord. The fourth measure contains a whole note chord. The first staff is labeled "Antwort durch Vergrößerung. *Réponse par augmentation.*"

Antwort durch Vergrößerung. *Réponse par augmentation.*

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord. The second measure contains a whole note chord. The third measure contains a whole note chord. The fourth measure contains a whole note chord. The first staff is labeled "Subject. *Sujet.*" and the second staff is labeled "Antwort. *Réponse.*"

Subject. *Sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Subject. *Sujet.*

Orgelpunct. *Pédal.*



First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is labeled "Neue Figur. Nouvelle figure." and the bottom staff is labeled "Antwort. Réponse." The music is in 3/4 time and includes various melodic and harmonic elements.



Second system of musical notation, featuring four staves. The music continues from the first system, showing complex melodic lines and harmonic support.



Third system of musical notation, featuring four staves. The music continues from the second system, showing complex melodic lines and harmonic support.



Fourth system of musical notation, featuring four staves. The music continues from the third system, showing complex melodic lines and harmonic support.

EINFACHE FUGE

zu vier Stimmen und mit zwei Contrasubjecten.

FUGUE DU TON

à quatre parties et à deux contre-sujets.

Ex.
218.

Subject.
Sujet.

1^{er} Contradistinct.
1^{er} Contre-sujet.

2^e Contradistinct.
2^e Contre-sujet.

Antwort.
Réponse.

2^e Contradistinct.
2^e Contre-sujet.

1^{er} Contradistinct.
1^{er} C.

Subject.
Sujet.

2^e Contradistinct.
2^e C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

2^e Contradistinct.
2^e C.

1^{er} Contradistinct.
1^{er} C.

Antwort.
Réponse.

Displacement.
Déplacement.

Nachahmung.
Imitation.

Bruchstück des 2^{ten} C.
Fragment du 2^d C.

Bruchstück des 1^{sten} C.
Fragment du 1^{er} C.

Antwort.
Réponse.

2^{tes} C.
2^d C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

1^{stes} C.
1^{er} C.

2^{tes} C.
2^d C.

1^{stes} C.
1^{er} C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

1^{stes} C.
1^{er} C.

2^{tes} C.
2^d C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Subject.
Sujet.

2^{tes} C.
2^d C.

1^{stes} C.
1^{er} C.

Diversissement.
Diversissement.

Bruchstück
Fragment.

Imitation eines Bruchstück, der hinzugefügten Partie.
Imitation d'un fragment de la partie ajoutée.

des 1sten C.
du 1^{er} C.

Nachahmung.
Imitation.

2^{tes} C.
2^d C.

Bruchstück des Subjectes.
Fragment du sujet.

1^{stes} C.
1^{er} C.

Subject in der Subdominante.
Sujet à la sous-dominante.

Antwort des Subjectes in der Subdominante.
Réponse du sujet à la sous-dominante.

2^{tes} C.
2^d C.

1^{tes} C.
1^{re} C.

2^{tes} C.
2^d C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

Subject im verwandten Molltone.
Sujet au relatif mineur.

1^{tes} C.
1^{re} C.

1^{tes} C.
1^{re} C.

2^{tes} C.
2^d C.

Hinzugefügte Stimme.
Partie ajoutée.

Antwort.
Réponse.

2^{tes} C.
2^d C.

Diversissement.
Diversissement.

Diversissement.
Diversissement.



Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Antwort.
Réponse.

Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

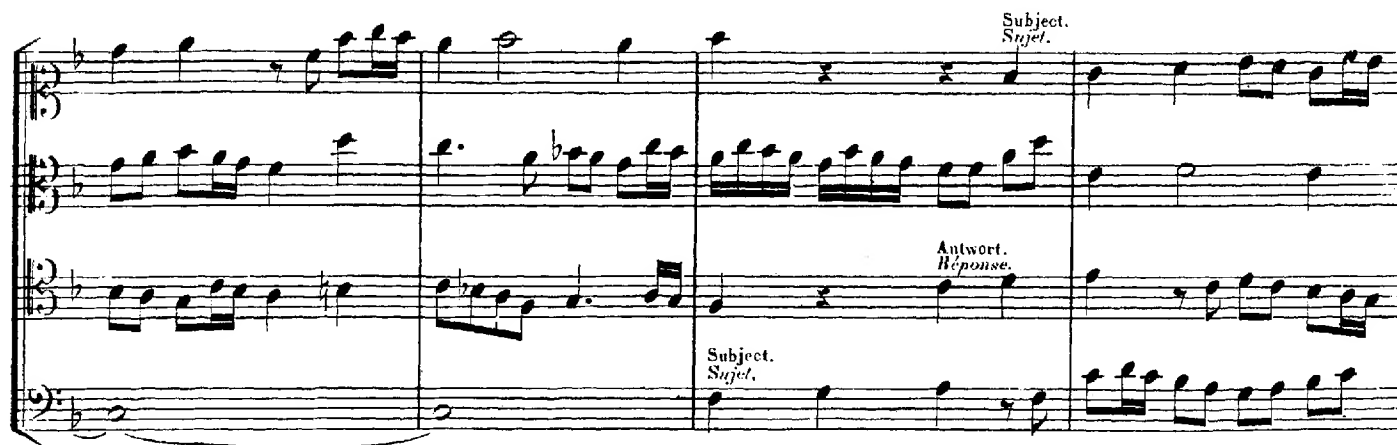
Antwort.
Réponse.

Subject.
Sujet.

Gedrängtes Contrasubject.
Contre-sujet serré.



First system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "1^{ste} C. 1^{re} C.", "Subject. Sujet.", "Antwort. Réponse.", and "Orgelpunct. Pedale.".



Second system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Subject. Sujet.", "Antwort. Réponse.", and "Subject. Sujet.".



Third system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



Fourth system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

VIERSTIMMIGE CHROMATISCHE FUGE MIT DREI CONTRASUBJECTEN.

Das Subject dieser Fuge ist das einer einfachen Fuge, denn es steigt zuerst von der Tonica herab auf die Dominante. Die Antwort sollte daher von der Dominante zur Tonica fortschreiten.

FUGUE CHROMATIQUE À 4 PARTIES À TROIS CONTRE - SUJETS.

Le sujet de cette fugue appartient à la fugue du ton, puisqu'il descend d'abord de la tonique à la dominante; la réponse devrait donc aller de la dominante à la tonique.

Ex. 219.

BEISPIEL DER ANTWORT NACH DEN REGELN DER EINFACHEN FUGE.
EXEMPLE DE LA RÉPONSE SUIVANT LES RÈGLES DE LA FUGUE DU TON.

Subject. *Sujet.*

Antwort. *Réponse.*

Tonica. Tonique.

Dominante. Tonica. Dominante. Tonique.

Dominante. Dominante.

Tonica. Dominante. Tonique. Dominante.

Allein diese Antwort hätte die Arbeit des Contrasubjectes sehr erschwert und häufige Veränderungen nöthig gemacht, daher hat man vorgezogen, sie als reelle Fuge zu behandeln.

Diese Fuge kann in Betracht der Art, wie sie geführt ist, und der Natur des Subjectes als Intonations - Fuge angesehen werden.

Mais cette réponse aurait rendu le travail des contre - sujets très difficiles, et y aurait nécessité de fréquens changemens. On a donc jugé à propos de la traiter en fugue réelle.

Cette fugue, par la manière dont elle est conduite et par la nature même du sujet, peut être regardée comme fugue d'intonation.

Ex. 220.

Subject. *Sujet.*

1^{er} Contrsubject. *1^{er} Contre - sujet.*

2^{es} Contrsubject. *2^{de} Contre - sujet.*

3^{es} Contrsubject. *3^{de} Contre - sujet.*

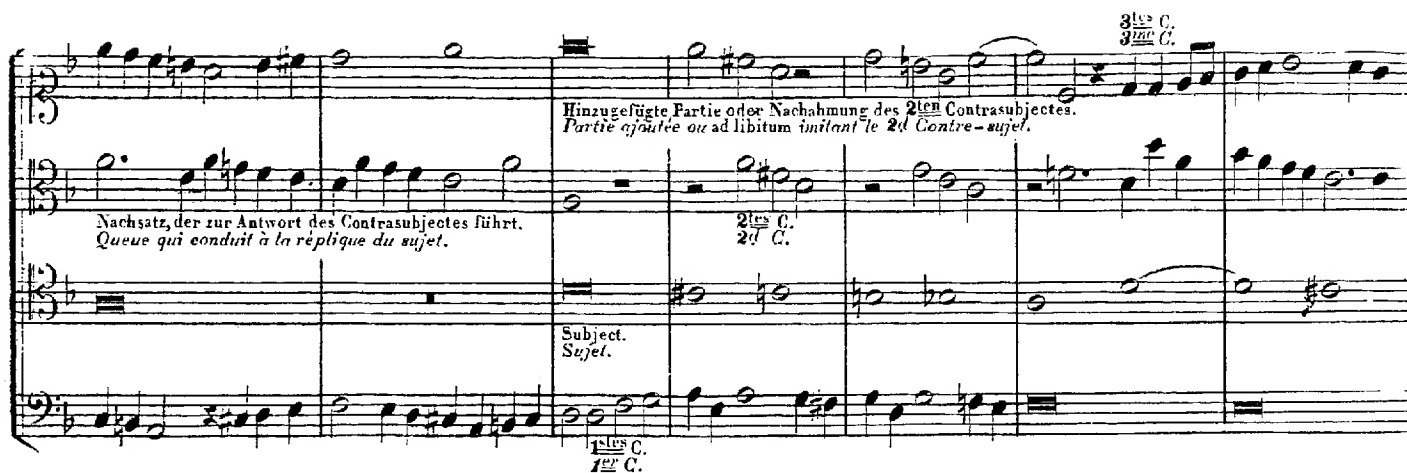
NACHSATZ, der zur Antwort führt
QUELLE, qui conduit à la réponse

Antwort. *Réponse.*

1^{er} Contrsubject. *1^{er} Contre - sujet.*

2^{es} Contrsubject. *2^{de} Contre - sujet.*

3^{es} Contrsubject. *3^{de} Contre - sujet.*



3^{tes} C.
3^{me} C.

Hinzugefügte Partie oder Nachahmung des 2^{ten} Contrasubjectes.
Partie ajoutée ou ad libitum imitant le 2^e Contre-sujet.

Nachsatz, der zur Antwort des Contrasubjectes führt.
Queue qui conduit à la réplique du sujet.

2^{tes} C.
2^d C.

Subject.
Sujet.

1^{tes} C.
1^{er} C.



1^{tes} C.
1^{er} C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

2^{tes} C.
2^d C.

3^{tes} C.
3^{me} C.

Schluss.
Queue.

Antwort.
Réponse.



Bruchstück des Subjectes durch Verminderung.
Fragment du sujet par diminution.

Divertissement.
Diversissement.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Antwort.
Réponse.



1^{tes} C.
1^{er} C.

Hinzugefügte Partie.
Partie ajoutée.

2^{tes} C.
2^d C.

Nachahmung des neuen Contrasubjectes.
Imitation du nouveau contre-sujet.

Imitationen dieses Subject-Bruchstückes.
Imitations de ce fragment de sujet.

Neues Contrasubject über dies Subjectfragment.
Nouveau contre-sujet sur ce fragment de sujet.

Verkürztes Subject das vor dem Ende der Antwort eintritt und dem Divertissement als Motiv dient.
Sujet tronqué entrant avant la fin de la réponse, et servant de motif au divertissement.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Bruchstück des 2^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 2^e contre-sujet.

Subject in dies Divertissement geführt, aber nur mit einem einzigen der alten Contrasubjecte, und dem neuen Contrasubject.
Sujet ramené dans ce divertissement, mais avec un seul des contre-sujets anciens et le nouveau contre-sujet.

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} Contre-sujet.

Neues Contrasubject.
Nouveau contre-sujet.

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

3^{tes} Contrasubject.
3^{es} Contre-sujet.

Fortsetzung des Divertissements, gebildet durch Nachahmung des 3^{tes} Contrasubjectes und später durch ein Bruchstück des 2^{ten}, verbunden mit dem 3^{ten}.
Continuation du divertissement, formée par des imitations du 3^{es} contre-sujet et plus tard par un fragment du 2^e combiné avec le 3^{es}.

Bruchstück des 2^{ten} Contrasubjectes verbunden mit einem Bruchstück des 3^{ten}.
Fragment du 2^e contre-sujet combiné avec un fragment du 3^{es}.

Nachahmung.
Imitation.

Bruchstück des 3^{ten} C.
Fragment du 3^{es} C.

Nachahmung des Bruchstücks vom 2^{ten} Contrasubject.
Imitation du fragment du 2^e contre-sujet.

Bruchstück des Subjectes.
Fragment du sujet.

Bruchstück des 1^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 1^{er} contre-sujet.

Neues Contrasubject.
Nouveau contre-sujet.

Nachahmung des Bruchstücks des Subjectes.
Imitation du fragment du sujet.

Fragment des 1^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 1^{er} contre-sujet.

Neues Contrasubject.
Nouveau contre-sujet.

Orgelpunct auf der Dominante des verwandten Dur-Tones.
Pédale sur la dominante du ton relatif majeur.

Contrasubject auf das Subject umgekehrt und vermindert.
Contre-sujet sur le sujet renversé et diminué.

Fragment des in den verwandten Dur Ton transponirten Subjectes, aber in der Gegenbewegung und durch Verminderung.
Fragment du sujet transposé au ton relatif majeur, mais par mouvement contraire et par diminution.

Antwort des Contrasubjectes.
Réponse du contre-sujet.

Antwort des umgekehrten und diminuirten Subjectes.
Réponse au sujet renversé et diminué.

Erkiederung des verminderten und umgekehrten Subjectes.
Réplique du sujet diminué et renversé.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Erkiederung der Antwort.
Réplique de la réponse.

Diverissement componiert von der ersten Partie des umgekehrten Subjectes
Diverissement composé de la 1^{re} partie du sujet renversé.

Contrasubject.
Contre-sujet.

Fragmente
Fragments

Subject.
Sujet.

Nachahmung.
Imitation.

Nachahmung dieses Bruchstückes.
Imitation de ce fragment.

Nachahmung.
Imitation.

Id.

des diminuirten Subjectes.
du sujet diminué.

Bruchstücke in der Gegenbewegung.
Fragmentes par mouvement contraire.

Bruchstück des 3^{ten} G.
Fragment du 3^{me} G.

Id.

Subject und umgekehrtes Subject, welche zusammen gehen.
Sujet et sujet renversé marchant ensemble.

Id.

Bruchstück des Contrasubjectes.
Fragment du contre-sujet

Nachahmungen
Imitations de

tes des umgekehrten Subjectes.
du sujet renversé.

Id.

Bruchstück des Subjectes.
Fragment du sujet.

Bruchstück des 1. ten Contrasubjectes.
Fragment du 1. Contre-sujet.

Id.

dieses Fragmentes.
ce fragment.

Subject durch Verlängerung.
Sujet par augmentation.

STRETTO.

Subject.
Sujet.

Dem Subjecte genäherte Antwort.
Réponse rapprochée du sujet.

Subject.
Sujet.

Dem Subjecte genäherte Antwort.
Réponse rapprochée du sujet.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Nachahmung.
Imitation.

Bruchstück des 2^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 2^e contre-sujet.

Nachahmung.
Imitation.

Bruchstück des 2^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 2^e contre-sujet.

Nachahmung.
Imitation.

STRETTO durch Verminderung.
par diminution.

Subject durch Verminderung der Antwort genähert.
Sujet par diminution, rapproché de la réponse.

Subject durch Verminderung.
Sujet par diminution.

Antwort durch Verminderung.
Réponse par diminution.

Noch mehr genäherte Antwort.
Réponse encore plus rapprochée.

Subject durch Verminderung genähert.
Sujet par diminution, rapproché.

Subject vermindert.
Sujet par diminution.

Antwort durch Verminderung.
Réponse par diminution.

Antwort.
Réponse.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Bruchstück des 3^{ten} Contrasubjectes.
Fragment du 3^{me} contre-sujet.

Antwort in Réponse par

Antwort in der Gegenbewegung und Verminderung.
Réponse par mouvement contraire et par diminution.

Id.

Antwort welche mit den Subjecten und verminderten und umgekehrten Antworten fortschreitet.
Réponse marchant avec les sujets et réponses diminuées et renversées.

Subject idem.
Sujet id.

3^{tes} Contrasubject.
3^{me} contre-sujet.

Fortsetzung dieses Divertissement auf dem Orgelpuncte.
Continuation de ce divertissement sur la Pédale.

Unterer Orgelpunct, welcher verschiedene Modification verträgt.
Pédale inférieure supportant divers artifices.

der Gegenbewegung und durch Verminderung.
mouvement contraire et par diminution.

STRETTO durch Verminderung auf dem Orgelpuncte.
par diminution sur la pédale.

Bruchstück des 3^{ten} C.
Fragment du 3^{me} C.

Nachahmung des Bruchstückes vom 3^{ten} C.
Imitation du fragment du 3^{me} C.

Subject in der Gegenbewegung und durch Verminderung.
Sujet par mouvement contraire et par diminution.

Plagalische Cadenz.
Cadence plagale.

BEMERKUNG.

Wir haben noch nicht von der plagalischen Cadenz, welcher man in den alten Compositionen so oft begegnet, gesprochen.

Die Alten nannten authentische Cadenz, was wir vollkommen nennen, d. h. die von der Dominante auf die Tonica fällt;

Und plagalische diejenige, wo der Schlussfall sich von der Subdominante auf die Tonica, allezeit dur machte. Diese Art Cadenz eignete sich zu den plagalischen Kirchentonarten.

OBSERVATION.

Nous n'avons pas parlé, jusqu'à présent, de la Cadence plagale, qu'on rencontre souvent dans les anciennes compositions.

Les anciens appelaient authentique la cadence que nous nommons aujourd'hui parfaite c'est-à-dire, le mouvement de la dominante sur la tonique.

Ils appelaient cadence plagale le mouvement de la sous-dominante sur la tonique, et terminaient souvent leurs compositions par cette sorte de cadence, en faisant l'accord de Tonique majeure, quelque fut le mode du morceau. Cette cadence était propre aux tons Plaux du Plainchant.

ACHTSTIMMIGE SEHR ENTWICKELTE
EINFACHE FUGE. FÜR 2 CHÖRE.

Ex. 221.

FUGUE DU TON TRÈS DEVELOPPÉE
à 8 PARTIES à 2 CHŒURS.

157

ERSTER CHOR. CORO PRIMO

SOPRANO. Subject *Sujet*
Et vi - - tam ven-tu-ri sac - - cu - li a - - men a - -
Antwort. Réponse.

CONTRALTO.
et vi - - -

TENORE.

BASSO.

ZWEITER CHOR. CORO SECONDO

SOPRANO.

CONTRALTO. 2^{tes} Contrasubject. *2^{es} contre-sujet.*
men

TENORE. 1^{tes} Contrasubject. *1^{er} contre-sujet.*
a - - - men a - - - men a - - -
a - - - men a - - - men a - - -
a - - - men a - - - men a - - -

BASSO. 3^{tes} C. *3^e C.*
a - - - men a - - - men a - - -

ORGANO.

che ein anderes Contrasubject vorschlägt. *propose un autre contre-sujet.* 3^{tes} C. *3^e contre-sujet.*
men

Nachahmung in der Decime. *Imitation à la 10^e*
tam ven-tu-ri sac - - cu - li a - - - men a - - -

Stimme ad libitum. *Partie ad libitum.*
a - - -

Stimme ad libitum. *Partie ad libitum.*
a - - -

des 2^{ten} Contrasubjectes. *du 2^{es} contre-sujet.*
a - - - - men

Stimme ad libitum. *Partie ad libitum.*
a - - -

Stimme ad libitum. *Partie ad libitum.*
a - - -

Nachahmung in der Unteroctave des 3^{ten} Subjectes. *Imitation à l'8^{es} inférieure du 3^e sujet.*
men a - - - - men a - - -

ad libitum. *ad libitum.*
a - - -

*Antwort des neuen Contrasubjectes.
Réponse du nouveau contre-sujet.*

men *a* *men*

*Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.*

*Wiederholung des Subjectes.
Reprise du sujet.*

*Nachahmung in der Decime.
Imitation à la 10^e.*

*Antwort des neuen Contrasubjectes.
Réponse du 1^{er} nouveau contre-sujet.*

Et vi - tam ven-tu - ri sæ - cu - li a

*Antwort auf das Subject.
Réponse au sujet.*

*1^{tes} Contrsubject.
1^{re} contre-sujet.*

*Nachahmung im Einklange.
Imitation à l'unisson.*

*Antwort des 2^{ten} Subjects.
Réponse au 2^d contre-sujet.*

a *men* *a* *men* *a*

*ad libitum.
ad libitum.*

*Antwort des 1^{ten} Contrsubject.
Réponse au 1^{er} contre-sujet.*

men *a* *men* *a*

*2^{tes} Contrsubject.
2^d contre-sujet.*

men *a*

*Antwort des 2^{ten} neuen Contrsubjectes.
Réponse du 2^d nouveau contre-sujet.*

*Divertissement welches zur Dominante führt, auf welcher das Subject wieder beginnt.
Divertissement qui amène à la dominante, et sur laquelle le sujet reprend.*

*Nachahmung im Einklange.
Imitation à l'unisson.*

men *a* *men* *a* *men* *a* *men* *a*

*g^{tes} Contrsubject.
3^e contre-sujet.*

*Nachahmung in der Decime.
Imitation à la 10^e.*

sæ - cu - li a *men* *a* *men*

men

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} contre-sujet.

men a - - -

men

2^{tes} und 3^{tes} Contrasubject.
2^{de} et 3^{me} contre-sujet.

men a - - -

a - - - - - men

Wiederholung des Subjectes.
Reprise du sujet.

et vi - - tam ven-tu-ri sae - - - cu -

men

Antwort des 1^{ten} Subjectes.
Réponse au 1^{er} sujet.

a - - - - men

a - - - - - men a - men

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} contre-sujet.

a - - - -

Antwort des 2^{ten} Subjectes.
Réponse au 2^{de} sujet.

a - men a - men

3^{tes} Contrasubject.
3^e contre-sujet.

a - - - -

a - - - - - men

Angenäherte Antwort des Subjectes.
Réponse rapprochée un peu du sujet.

Et vi - - tam ven-tu-ri sae - - - cu -

1^{tes} neues Contrasubject
1^{er} nouveau contre-sujet

Das Subject der Antwort genähert.
Sujet rapproché de la réponse.

Et vi - - tam ven-tu-ri sae - - - cu -

Antwort des 1^{ten} neuen Contrasubjectes.
Réponse du 1^{er} nouveau contre-sujet.

li a - - - -

2^{tes} Contrasubject.
2^{de} contre-sujet.

men a - - - -

Antwort des Subjektes durch Vergrößerung, untermischt mit Contrasubjekten
le pouce au sujet par augmentation à laquelle se mêlent les contre-sujets.

et vi - - tam ven - tu - ri sae - - - cu - -

- men et vi - tam ven - turi sae - - cu - - li a - -

Divertissement, welches modulirend auf die Antwort durch Vergrößerung im verwandten Modus zurück führt.
Divertissement, lequel en modulant amène à la réponse par augmentation du ton relatif mineur.

- li a - - - men a - - - men

men a - - - men a - men a -

Divertissement, modulations naturelles.
1. *divertissement continu en tous*



First system of the musical score. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "a - - - - - men a - - - - -", "men", "vi - - - - - tam ven - tu - ri sæ - - - - - cu - li", and "a - - - - - men". The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).




Second system of the musical score. The lyrics continue: "men a - - - - - men a - - - - - men", "men a - - - - - men a - - - - - men", "vi - - - - - tam ven - tu - ri sæ - - - - - cu - li a - - - - - men", and "men et vi - - - - - tam ven - tu - ri". The musical notation continues across the four staves.



Third system of the musical score. The lyrics are: "men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men", "a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men", "a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men", and "Subject in A moll. / Sujet en la mineur". The music transitions to a new section.



Fourth system of the musical score. The lyrics are: "et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - - - - a - - - - - men a - - - - - men", "et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - - - - a - - - - - men a - - - - - men", "men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men", and "sæ - cu - li a - - - - - a - - - - - a - - - - - a - - - - - a". The system concludes with a final cadence.




First system of a musical score. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are "a - - - - - men". The vocal parts have long horizontal lines indicating sustained notes.



Second system of the musical score. It continues with the same four staves. The lyrics are "men", "men", "men amen a - men", and "men amen a - men". The vocal parts show more complex rhythmic patterns and some melodic movement.



Third system of the musical score. The lyrics are "a - - - - - men", "a - - - - - men", "a - - - - - men", and "a - - - - - men". The vocal parts continue with sustained notes and some melodic lines.



Fourth system of the musical score. The lyrics are "men", "a - - - - - men", "a - - - - - men", "a - - - - - men", and "a - - - - - men". The vocal parts show more complex rhythmic patterns and some melodic movement.

a - - - men
 a - - - men
 a - - - men
 a - - - men

- men a - - - men a - men a - men a - men a - men
 - men a - - - men amen a - men a - men a - men a - men
 men a men amen a - men a - men a - men a - men
 - men a - - - men a - men a - men a - men a - men

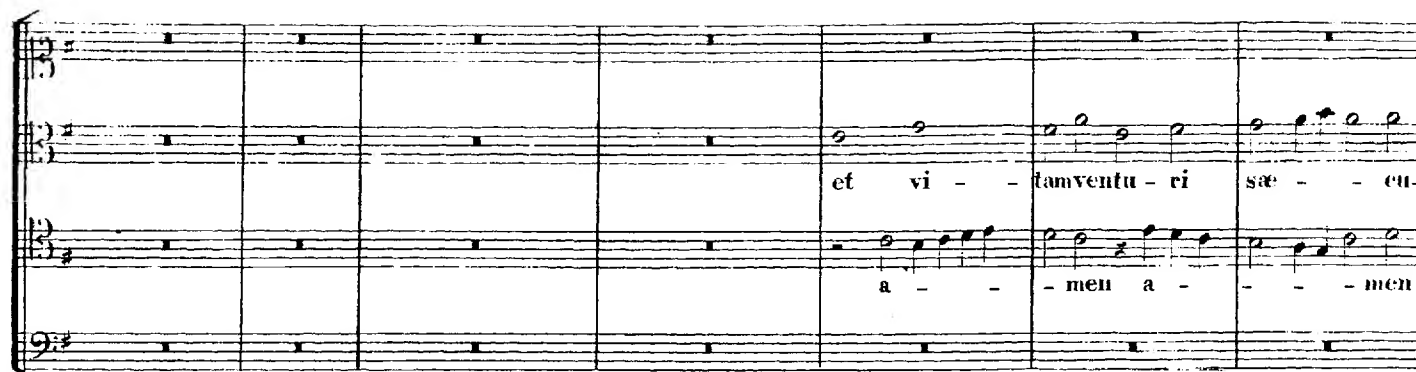
- - - men a - men
 - - - men a - men
 - - - men a - men
 - - - men a - men

Antwort idem.
Réponse idem.

a - - men
 a - - men
 a - - men
 a - - men

Umgekehrtes Subject und Contrasubject mit Veränderungen
Sujet et contre-sujet inversés avec des changements.

et vi - tam ven tu - ri sae - cu - li a - - - men a - - -
 a - - - men a - - - men a - - - men a - - -
 a - - - men



et vi - - tam ven-tu - ri sæ - - cu -

a - - - men a - - - - men



tam ven-tu - ri sæ - - cu - li a - - - - - men a - - - -

- men a - - - - - men a - - - - - men a - - - -

men a - - - - - men a - - - - - men a - - - -



et vi - - tam ven-tu - ri sæ - - cu - li a - - - - - men a - - - -

- - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - -

a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men



men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

- - - - - men a - - - - - - - - - - - men a - - - -

a - - - - - - - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - -

et vi -

men a - men a - men a - men a - men

et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li a - men a - men a - men

Subject in A moll in seiner ersten Gestalt.
Sujet en La mineur dans son aspect primitif.

a - men a - men a - men a - men a - men

et vi - tam ven-tu - ri

Divertissement, welches moduliert und die 2 Chöre imitativ sich wechselseitig.
Divertissement qui module, et les 2 chœurs s'imitent alternativement.

1) sae-cu-li ven-tu-ri sae-cu-li a - - - men a - - - men

et vi - - tam ven-tu-ri sae-cu-li a - - - men

men a - men a - - - men a - - - men a - - - men

sae - - - cu - li a - - - men a - - - -

a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

men et vi - - tam a - - -

men a - - - - - men a - - - - -

men a - - - - - men a - - - - -

men et vi - - - - - tam ventu - ri

men et vi - - tam et vi - - tam

a - - - - - men a - - - - - men

a - - - - - men a - - - - - men a -

et vi - - tam et vi - - tam

- men a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

men a - men a - men a - men a - men a - men

- - men a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

sæculi a - - - men a - - - men a - - - men a -

a - - - men a - - - men a - - - men a - - - men a - -

a - - - men a - men a - - men a - men a - - men a - men

- - - men a - - - men a - - - men a - - - men

ventu - ri sæculi a - - - men a - - - men a - - - men

men a - men a - - - men a - - - men a - - -

a - men a - - - - - men a - - - - - men

- - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - -

- - - men et vi - - tam ven-tu - ri sæ-cu-li a -

men a - - - - - men a - - - - - men a - - -

a - - - men et vi - - tam ven-turi

a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

men a - - - men a - - - men a - - -

a - - - - - men a - - - - - men a - - -

men a - - - - - men a - - - - - men a - - -

men a - - - - - men a - - - - - men a - - -

a - - - - - men a - - - - - men a - - -

sæ-cu-li a - - - - - men a - - - - - men a - - -

- - - - - men a - - - - - men a - - -

a - - - - - men a - - - - - men a - - -

a - - - - - men a - - - - - men a - - -

Stretto.

men a - men et vi - tam ven-turi sae - cu - a - men a - men et vi - men a - men a - men a - men

li a - mena - men tam ven-tu-ri sae - cu - li a - men a - men a - men a - men et vi - tam ven-tu-ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven-tu-ri sae - cu - li

Stretto der 8 Contrasubjects.
Stretto de 8 Contre-sujets.

a - - - - - men

men

men

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

Idem.

a - - - - - men

Symmetrische Fortschreitung durch das vergrösserte Subject.
Marche symétrique par le sujet augmenté.

a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

men a - - - - -

men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

men

men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

a - - men a - - men a - - - - - men
 a - - men a - - men a - - - - - men
 a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men
 - - - men a - - men a - - men a - men a - - - - - men

a - - - - - men a - - men a - men
 a - - - - - men a - men a - men
 a - - - - - men a - men
 a - men a - man

*Engeres Stretto.
Stretto plus rapproché.*

et vi - - tam ven-tu - ri
 et vi - tam ven-tu - ri sae - -
 a - - - - -
 a - men a - man

Idem.

et vi - tam ven-tu - ri sae - - cu - li a - - - - - men a - - - - -
 et vi - tam ven-tu - ri sae - - cu - li a - - - - - men a - - - - -
 a - - - - - - - - men et vi - tam ven-tu - ri
 a - - - - - - - - men et vi - - tam ven -

sae - cu - li a - - - - - men a - - - - - men
 - cu - li a - - - - - men
 men et vi - tam ven-tu - ri sae - - cu - li a - - - - -
 et vi - - tam ven-tu - ri sae - cu - li a - - - - -

- - - men et vi - - tam vi-tam-ven-tu - ri sae - cu-li
 - - - men et vi - - tam ven - tu - ri ven-tu - ri sae - - -
 sae - - cu-li a - - - men a - - - men a - - - men et vi-tam ven-tu-ri ven-tu-ri
 tu - ri sae-cu-li a - - - men a - - - men a - - - men vi-tam-ven-tu - - ri sae - -

et vi - - tam ven - - tu - ri sae - - - - - cu - -
 et vi - - tam ven - - tu - ri sae - - - - -
 - - - - - men et vi - - tam ven - - tu - - ri sae - cu - li et vi - tam ven-tu - -
 - - - - - men a - - - men a - - - men a - - - men et vi - tam ven-tu - - ri

sae - cu-li a - - - - - men a - - - - - a - - - - -
 - - cu - li a - - - - - men a - - - - - men a - - - - -
 sae - cu li a - - - - -
 - - cu - li a - - - - - men a - - - - - men a - - - - -

- - li a - - - - - men
 cu - - li a - - - - - men a - - - - - men
 ri sae-cu - li a - - - - - men a - - - - - men
 sae - cu - li a - - - - - men a - - - - - men

Orgelpunkt, auf welchem das verengteste Stretto des Subjektes sich hören lässt, so wie die Contrabass:
Pédale sur laquelle le stretto du sujet le plus rapproché se fait entendre, ainsi que les Contrebass:

men et vi - tamventu-ri sae - - cu - li

men a - - - - - men et vi - tamventu - ri ven-tu-ri sae - - cu - li a -

men et vi - tamventu-ri sae - - - - - cu li a - - -

- - - men a - men a - men a - - - men

a - - - - - men et vi - tamven-tu - ri sae -

a - - - - - men et vi - - tamventu-ri sae - cu-li a -

a - men a - men a - - men et vi - tamven-tu - ri saecu - li

a - - - - - men

a - - men a - - men a - - men a - - - - - men amen a - -

- - - - - men a - - - - - men a - - - - - men amen

men a - men a - men a - men a - - - - - - - - - - - men a -

a - men amen

- - cu - li a - men a - - - - - men amen

- men a - - - - - - - - - - - men a - men a - men amen a -

a - men a - men a - - - - - - - - - - - men a - - men a -

a - men a - men

Ende-Divertissement, welches den Schluss der Figur herbeiführt.
Divertissement finale qui amène la conclusion de la figure.

men a - men a - men a - - men a - - - men a -

a - men a - men a - men a - men a - - - - - men a -

men a - men a - men a - men a - - - men a - - - men a -

a - men a - men a - men a - men a - - - - - men a -

a - men a - men a - men a - men a - - - - - men a -

Plagalische Cadenz als Ende.
Cadence Plagale pour terminer.

a - - - - men amen a - men amen a - men a - - men

- - - - - men amen a - men amen a - men a - - men

- - - - - men amen a - men amen a - men a - - men

- - - - - men amen a - men amen a - men a - - men

- - - - - men amen a - men amen a - men a - - men

KEELLE FUGE zu 8 STIMMEN
und für 2 CHÖRE von JOSEPH SARTI.

Ex. 222.

FUGUE RÉELLE à 8 PARTIES
à 2 CHŒURS par JOSEPH SARTI.

175

ALLEGRO MODERATO.

ERSTER CHOR.
CORO PRIMO.

SOPRANO.

CONTRALTO.

TENORE.

BASSO.

ORGANO.

Subject.
Sujet.

Cum sancto spiritu in gloria Dei pa

Tasto solo.

ZWEITER CHOR.
CORO SECONDO.

SOPRANO.

CONTRALTO.

TENORE.

BASSO.

ORGANO.

1^{tes} Contrasubject.
1^{re} Contre-sujet.

a

Tasto solo.

2^{tes} Contrasubject.
2^{re} Contre-sujet.

in glo-ria De-i patris a - - men a - - men a - -

Antwort auf das Subject.
Réponse au sujet.

cum sancto spi-ritu in gloria Dei pa - - tris

Antwort des Contrasubjectes.
Réponse du contre-sujet.

a

Stimme allibitum.
Partie ad libitum.

men a

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

men a - - - - - men in glo-ri-a

Stimme ad libitum.
Partie ad libitum.

a - - - - - Subject. men in glo-ri-a De - i patris a - - - - - men a - - - - -

Subject.
Sujet.

Cum cancto spi-ritu in gloria De-i pa - - - - -

- men a - - - - -

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} Contre-sujet.

a - - - - - men

Antwort des Subjectes.
Réponse au sujet.

Cum sancto spi-ritu in gloria De-i pa - - - - - tris

De-i pa-tris a - - - - - - - - - - - men

- - - - - men in glo-ria De-i pa - - - - -

- - tris in glo-ria De - i patris a - - - - - men a - - - - - men a - - - - -

Antwort des 1^{sten} Contrasubjectes.
Réponse au 1^{er} contre-sujet.

a - - - - - - - - - - - men

men a - - - - - men a - - - - - men a - - - - - men

Partie ad libitum welche einen Theil der vorher durch den Contro-Alt gegebenen Melodie nachahmt.
Partie ad libitum imitant une portion de la mélodie ci-devant proposée par le Controalto.

a - - - - - - - - - - - men a - - - - - men a - - - - -

- - - - - men a - - - - -

Theil des 1^{ten} Contrasubjectes.
Portion du 1^{er} contre-sujet.

Idem.

Subject. a - men
Sujet. cum sancto spi-ri-tu in glo-ria Dei pa-
tris a - men a - men
men a - men

Nachahmung des Theils des 1^{ten} Contrasubjectes.
Imitation de la portion du 1^{er} contre-sujet ci-dessus

Theil der engen Imitation der Antwort. Stimme ad libitum, einen Theil des Subjectes nachahmend.
Portion d'imitation servée de la réponse. Partie ad libitum imitant une portion du sujet.

Wiederholung des Subjectes.
Répétition du sujet

Verkürzte Antwort.
Réponse tronquée.

cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ria De - i
a - men cum sancto spi - ri - tu in glo - ri a De - i patris a -
men cum sancto spi-ritu in gloria De-i pa - tris a - -

Divertissement gebildet durch eine Imitation des Contrasubjectes, um modulirend auf den Hauptton zurück zu kommen,
Divertissement formé par une imitation du contre-sujet en modulant pour revenir au ton principal, sur lequel l'ave-

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} Contre-sujet.

a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men
a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men
pa - tris a - men
pa - tris
men a - men
men a - men

auf welchem die Antwort des Subjectes in der Dominante wieder anfängt.
ponse du sujet reprend à la dominante.

Theil des 2^{ten} Contrasubjectes.
Portion du 2^e Contre-sujet.

Theil des 1^{ten} Contrasubj.
Portion du 1^{er} contre-sujet.

Partie ad libitum.

Dei pa - tris a - - - - - men

a - - - - - men

Antwort in der Octave der Dominante, ausgeführt.
Réponse à l'8^{ve} de la dominante plus étendue

Theil des 1^{ten} Contrasubjectes.
Portion du 1^{er} contre-sujet.

Verkürzte Antwort in der Dominante.
Réponse à la dominante mais tronquée.

cum sancto spi-ri-tu in gloria De-i pa - tris

Theil des 2^{ten} Contrasubjectes.
Portion du 2^e contre-sujet.

in glo-ria De - - i patris a - - - - - men

1^{tes} Contrasubject.
1^{er} Contre-sujet.

Stimmen ad libitum.
Parties ad libitum.

a - men a - men

a - men a - men

a - men a - men

a - men a - men

Divertissement, welches nach dem Muster des vorhergehenden modulirend sich auf der Dominante endigt.
Divertissement à l'instar du précédent qui en modulant s'arrête à la dominante.

Nachahmung des 1^{ten} Subjectes.
Imitation du 1^{er} Sujet.

tris a - - - - - a - men

a - - - - - a - men

Partie ad libitum

a - men a - men a - - - - -

Diversissement, in welchem man die Antwort des Subjectes anwendet und wodie Wiederkehr desselben der Antwort naher geleget.
Diversissement dans lequel on emploie la réponse du sujet et la rentrée de celui-ci rapprochée de la réponse.

cum sancto spiri - tu in glo-ria Dei patris Dei pa - - - tris a -
 cum sancto spi - ri - tu in glo - - ri - a a -
 cum sanc - to spi - ri - tu in gloria De - - i pa - - - tris a -
 cum sancto spi - ri - tu in glo-ria De-i patris De-i pa - - - - tris
 cum sancto spi - ri - tu in glo - - ri - a De - i

Diversissement welches durch eine Nachahmung im Einklange dem andern antwortet.
Diversissement répondant à l'autre par une imitation à l'unisson.

- - men cum sancto spiri - tu in gloria Dei pa - tris in
 - - men cum sancto spi - - ri - tu in glo - ri - a Dei pa - -
 cum sancto spi - ri - tu in glo - - ri - a De - i
 - - men cum sancto spi - ri - tu in gloria De-i patris De - i
 - - men cum sancto spi - ri - tu in glo - - ri - a De - i

a - men a - men
 a - men a - men
 a - men cum sancto spi - ri - tu in glo-ria De - i
 De - i patris De - i patris a - - men a - men a - men a -
 a - men a - men a - men a - men a - men a - men a -

glo - - ri-a De - i De - i patris a-men a-men
 tris a - - men a - men a - men
 pa - tris a - - men a - men a - men
 patris De - i patris a - men De-i patris a - men a - men
 a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men

men a - - - - - men a - men

men in glo - - - - - ri - a De - - - i

pa - - - - tris a - - - - - men a - -

men a - - - - men a - men a - men a - - -

Fortgesetztes Divertissement, wo man einen Theil des Contrasubjectes in der Gegenbewegung anwendet.
Le divertissement continué où l'on emploie une portion du contre-sujet par mouvement contraire.

a - - - - - men a - men a - - - - -

a - - - - - men a - - - - -

in glo - ri - a De - - - i pa - -

a - men a - men a - - - - men a - - -

Künstliche Nachahmungen durch Vergrößerung des 1^{ten} Contrasubjectes in die Subdominante modulirend und dann auf den Hauptton zurückkommend.
Artifices et imitations par augmentation du 1^{er} contre-sujet modulant à la sous-dominante et revenant ensuite au ton principal.

a - - - - - men

a - - - - - men

- - - - - men

men a - - - - - men

Nachahmung des Kunstsatzes, der vorhergeht und welcher auf der Dominante endigt.
Imitation de l'artifice précédent laquelle s'arrête à la dominante.

men a - - - - -

- men a - - - - -

tris a - - - - -

- men a - - - - -

Das Divertissement wird fortgesetzt durch einen Theil des 1^{sten} Contrasubjectes nachgeahmt und mehr zusammengedrängt. Dies Divertissement modulirt nach *his mod*.
Le divertissement continue par une portion du 1^{er} contre-sujet imité et serré; ce divertissement en modulant va se reposer sur le ton de Fa # mode mineur.

men a

men a

men a

men a

men a

men a

men a

men a

men a

Nachahmungen.
Imitations.

men a

men a

men a

men a

men a

men a

men a

men a

men a

wo es liegen bleibt.

Stretto.

men a men

men

men

men

men

men

men

men

men

cum sancto spi-ri tu in

cum sancto spi-ritu in glori-a De-i

cum sancto spi-ri-

cum sancto spi-ri-

Theil des 1^{sten} Contrasubjectes.
Portion du 1^{er} contre-sujet.

men a men

men a men

a men

a men

a men

a men

a men

a men

a men

The image displays a musical score for a piece titled "Gloria Dei" by Franz Liszt. The score is written for voice and piano, featuring a complex arrangement of staves. The lyrics are in both German and French, reflecting the composer's bilingual background. The music is characterized by its intricate melodic lines and harmonic richness, typical of Liszt's style. The score includes a variety of musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings, which are essential for performing the piece. The overall structure of the score suggests a grand and expressive musical setting of the Gloria.

glo-ria De-i pa - - tris a - - - - -
 patris cum sancto spi-ri-tu in gloria De-i pa - tris a - - - - - men a - - - - -
 tu in glo-ria De - i pa - - - - - tris a - - - - -
 tu in glo-ria Dei patris a - - - - -
 Nachahmung dieser Umkehrung.
 Imitation de ce renversement.
 cum sancto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa - tris a - - - - -
 - - men cum sancto spi-ritu in gloria Dei pa-tris a - - - - -
 Subject heinahe umgekehrt.
 Sujet à peu près renversé.
 cum sancto spi-ritu in gloria Dei pa - tris a - - - - -
 Pedale.

[illegible]

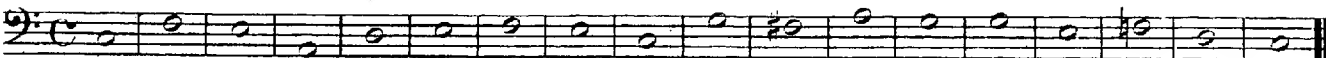
Ex. 223.

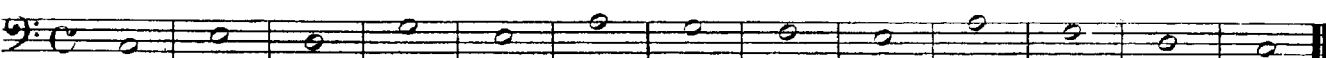
GEGEBENE GESÄNGE,
oder
BÄSSE, WELCHE ZU DEN UEBUNGEN
IM STRENGEN CONTRAPUNCTE DIENEN.

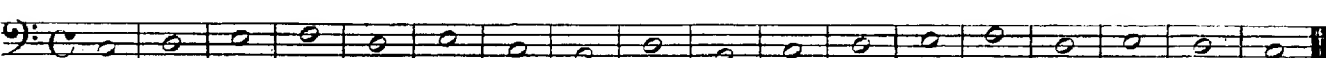
In C.

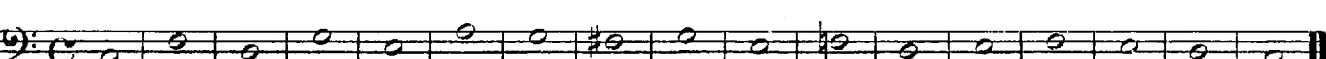
CHANTS DONNES.
ou
BASSES POUR SERVIR AUX LEÇONS
DE CONTRE-POINT RIGOUREUX.

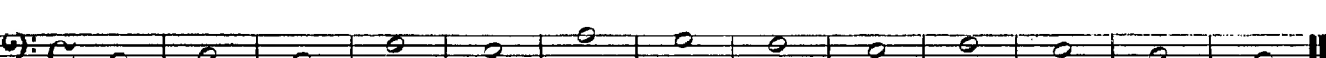
En UT.

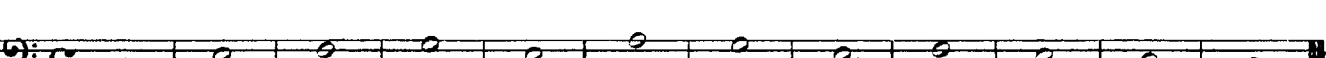
1. 


2. 

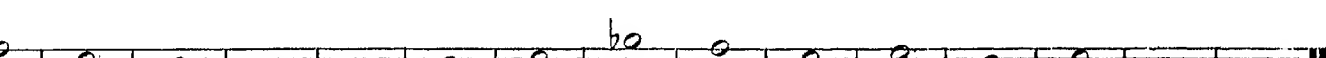
3. 


4. 


5. 


6. 


7. 

8. 


9. 


10. 

11. 

19. 

Handwritten musical notation for the first line of the exercise. The staff contains a sequence of notes: a half note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on D5, a quarter note on E5, a quarter note on F5, a quarter note on G5, a quarter note on A5, a quarter note on B5, a quarter note on C6, a quarter note on D6, a quarter note on E6, a quarter note on F6, a quarter note on G6, a quarter note on A6, and a quarter note on B6.


18. 

14.  Veränderung.
Variante.


18.

In D.

En RÉ.

10. 

17.

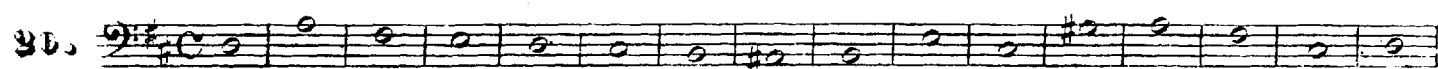
10. 

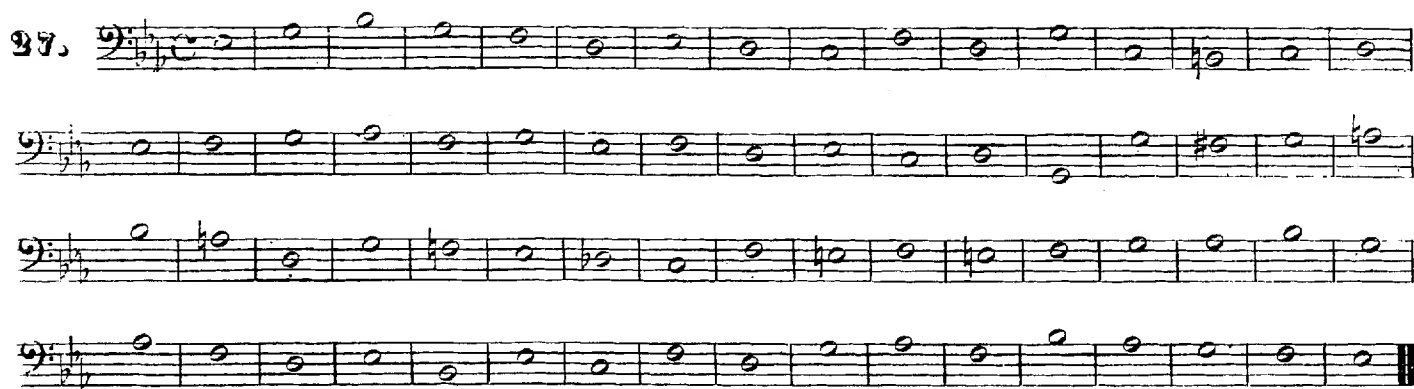
Handwritten musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, starting on G4 and ending on G4. The notes are: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109

Handwritten musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The staff is a single five-line bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, starting on D4 and ending on D4. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The final note is a quarter note.

10.

A single staff of music in bass clef, showing the bass line for the song. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes, with a final measure containing a whole note.





In F.

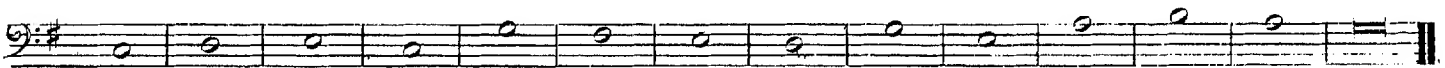
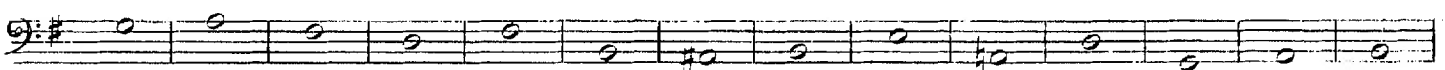
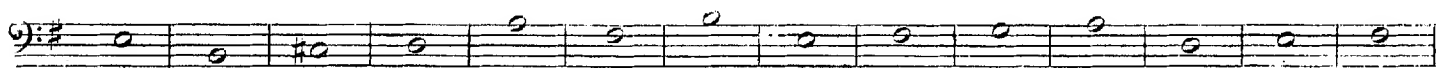
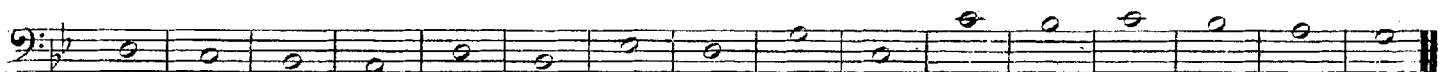
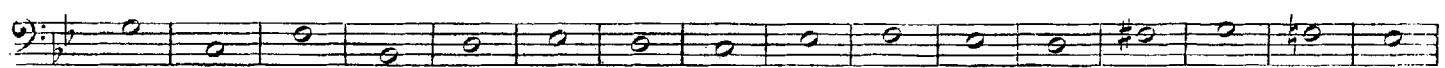
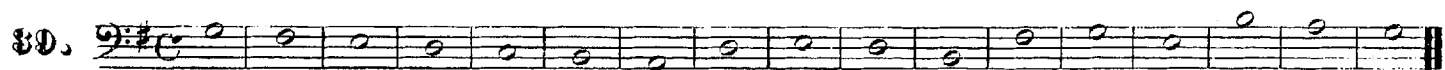
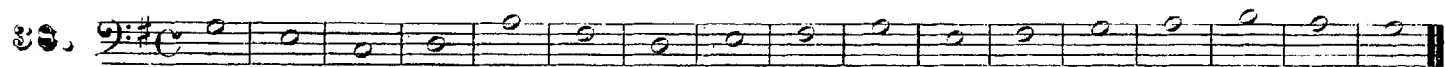
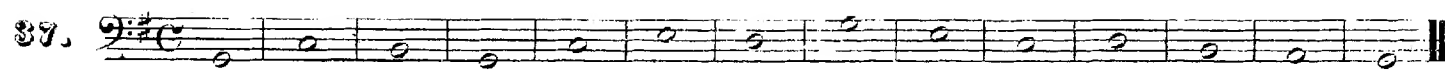
En FA.



In G.

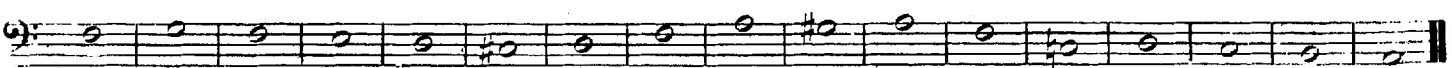
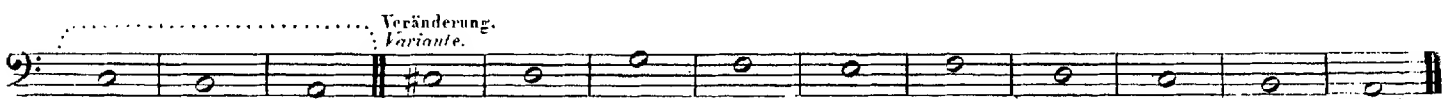
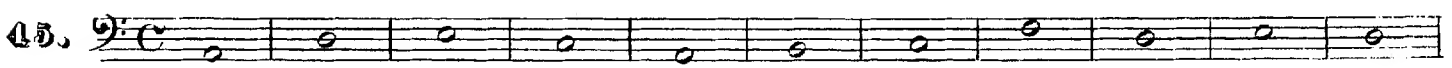
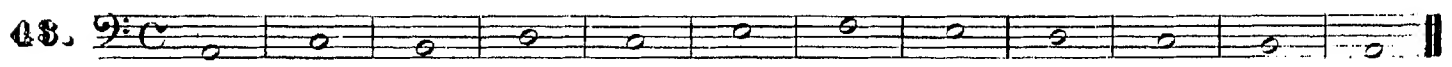
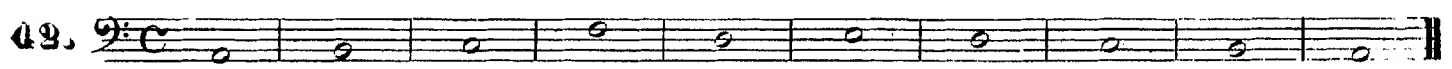
En SOL.

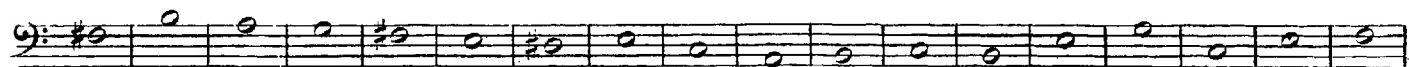
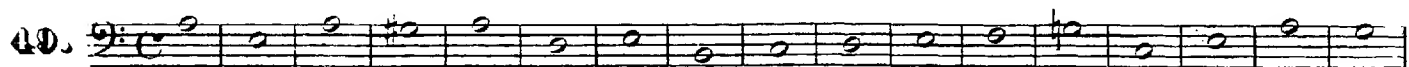
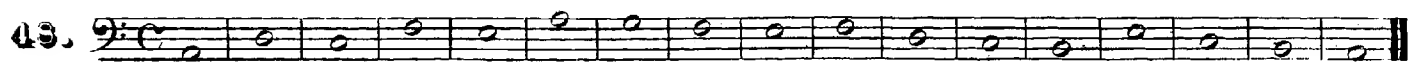




In A.

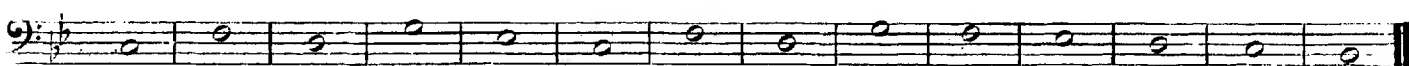
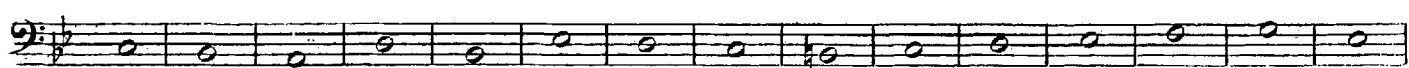
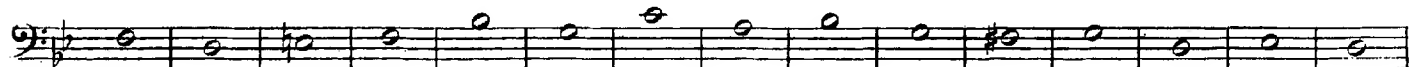
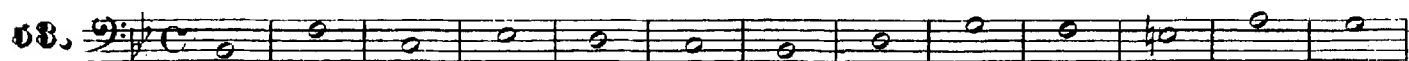
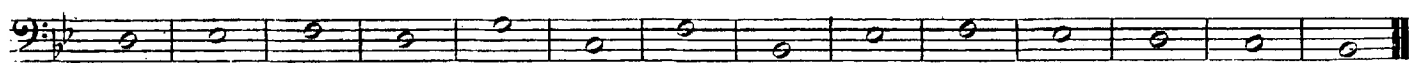
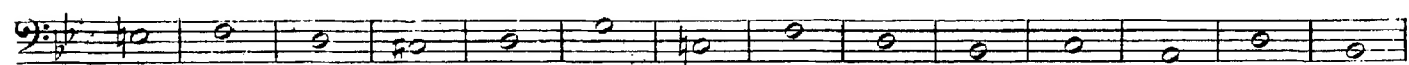
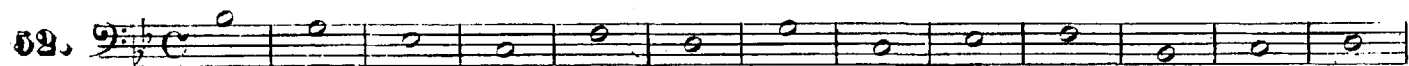
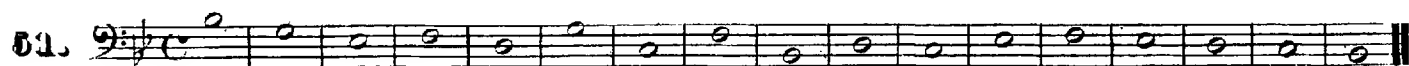
En LA.





In II.

En SI.



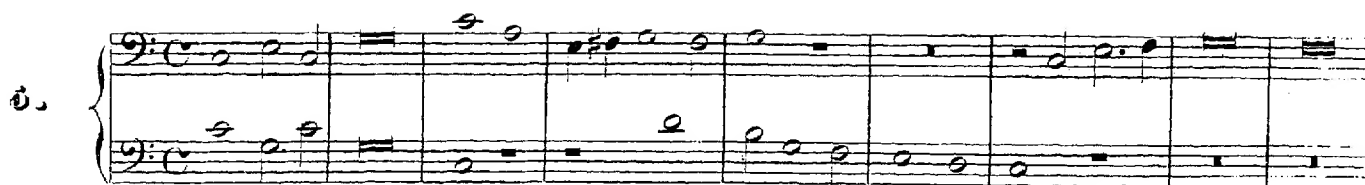
BÄSSE FÜR DEN ACHTSTIMMIGEN
CONTRAPUNCT UND ZU ZWEI CHÖREN.

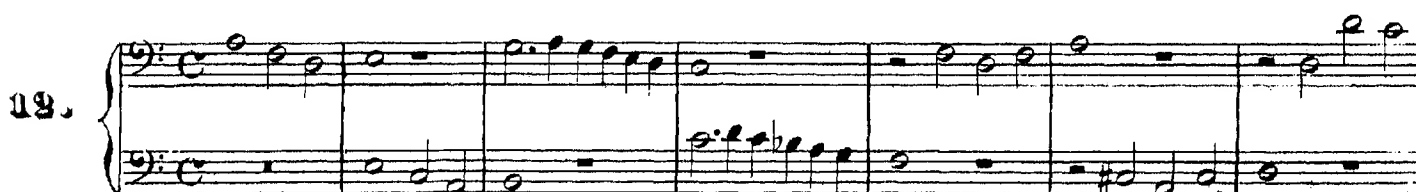
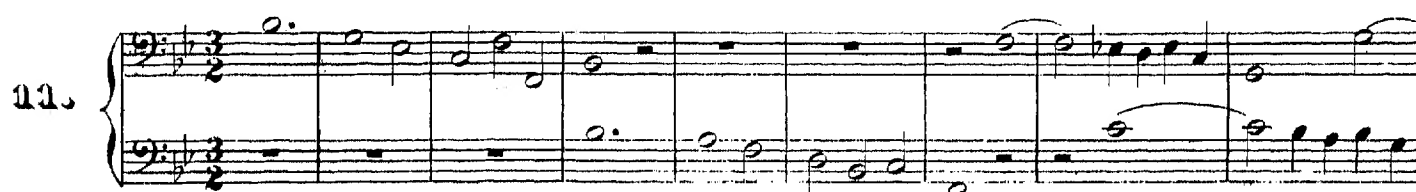
Ex. 224.

BASSES POUR LE CONTRE-POINT
À 8 PARTIES ET À DEUX CHŒURS.

139

The musical score is organized into seven systems, each consisting of two staves. The first system is labeled '1.' on the left. The second system is unlabeled. The third system is labeled '2.' on the left. The fourth system is unlabeled. The fifth system is labeled '3.' on the left. The sixth system is unlabeled. The seventh system is labeled '4.' on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and bar lines. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is written in a style typical of 19th-century musical publications.





FINE.